■ د. عبد الكريم برشيد

عن الإبداع والحرية أحكي

إن قضية الإبداع والحرية، كما تثيرها الصحافة العربية اليوم، هي أساسا قضية مفتعلة وغير بريئة، وانتماؤها للتوظيف السياسي العابر أوضح من انتمائها إلى القيم الإبداعية الثابتة، وبهذا فهي حدث وحديث عارضين، وليست سؤالا وجوديا حقيقيا، ولم يثبت في التاريخ أن المبدعين الكبار قد اشترطوا الحرية قبل أن ينخرطوا في الفعل الإبداعي، والقضية أكبر وأخطر من هذه الصورة السوريالية الغريبة، وأعتقد أن انخراط بعض الفنانين اليوم في هذا الحديث، هو محاولة لتبرير بؤس العطاء الإبداعي لديهم، وهو هروب من مواجهة الحروب الحقيقية، في المواضيع والمضامين الحقيقية، إلى الأسئلة الجانبية والهامشية، وأعتقد أن للنقد الفني (الجديد) نصيبه الكبير والخطير في هذا الصخب الإعلامي الفارغ، والذي هو جعجعة بلا طحين، فهو يشغل نفسه بظلال الإبداع، وذلك بدل أن يدرس هذا الإبداع، وأن يفككه وأن يحلله، ويقرأ بنيته العميقة.

> **إن الإبداع هو الجمال، والجمال أساسا طاقة وقوة، ومن يملك القدرة على مقاومة هذا الجمال إذا كان جاذبية وكان سحرا، وكان شفافا كالنور والهواء؟**

إن على المبدع المسرحي أن يبدع وكفى، هذا هو دوره الحقيقي، أما من يقول لك (أعطني الحرية حتى أعطيك الإبداع) فهذا لا يمكن أن يكون مثقفا أبدا، ولا يمكن أن يكون أديبا أو فنانا، ومن الممكن جدا أن يكون تاجرا، وطبيعي أن منطقة المقايضة لا علاقة لها بالعطاء الإبداعي، ولا بالسخاء الفني، ولأن شجرة التفاح تعطي التفاح، بفعل قوة الحياة، وبفعل قانون الطبيعة، من غير أن تشترط أي شرط، فإن على الكاتب أن يكتب أيضا، وعلى المغني أن يغني، وعلى الممثل أن يمثل، وأن يكون ذلك استجابة لروح الحقيقة، واستجابة لصوت الوجود، وتجاوبا مع منطق التاريخ.

إن من طبيعة الإبداع الكبير أن يشق طريقه الكبير، وأن يؤسس مجال حريته، وكلما اتسع روح هذا الإبداع إلا واتسعت مملكته بالضرورة، وأصبحت خطاباته عابرة للحدود المادية والرمزية معا، وأصبح خالدا خلود الزمن، وهل يمكن أن يكون الإبداع -في معناه الحقيقي- إلا مكابدة ومعاناة؟ و...

إن الإبداع هو الجمال، والجمال أساسا طاقة وقوة، ومن يملك القدرة على مقاومة هذا الجمال إذا كان جاذبية وكان سحرا، وكان شفافا كالنور والهواء؟ وهل يحتاج الضوء إلى ترخيص من أية جهة من الجهات حتى يشع ويضيء؟

وهل يحتاج المبدع الحالم لمن يأذن له بالحلم؟

إن الإبداع طاقة خلاقة، وهي تفسر وتغير وتجدد وتثير وتدهش وتمتع وتعيد ترتيب المعاني والأشياء، وهذه الطاقة هي جزء من الطاقات المتجددة في الطبيعة، تماما كما جزء من الطاقات المتجددة في المجتمع العربي الحديث، والذي هو جزء من المجتمع الدولي والكوني الكبير، ولهذا المجتمع بنيته الخاصة بكل تأكيد، وله ثوابته الفكرية والجمالية والأخلاقية، وهو بهذا يؤثر ويتأثر، ويجدد في المتغيرات، ولكنه يظل ثابتا على الثوابت، والتي هي أساسا إبداع حقيقي خالص، ومن المؤكد أن هذا الإبداع هو ثمرة العبقرية العربية، وهو ثمرة النبوغ العربي عبر التاريخ.

أما بالنسبة للحديث عن العلاقة بين الحرية والإبداع -كما يطرح اليوم- فإن به قدرا كبيرا من التبسيط ومن التسطيح ومن الأمية أيضا، لأن الحرية ليست وصفة جاهزة، وليست مادة استهلاكية ينبغي أخذها مع الوجبات اليومية، ولكنها إحساس داخلي، وكل مبدع لا يتوفر على هذا الإحساس، فإن عليه أن يذهب ليفعل أي شيء آخر، وهذا هو الفرق بين الصانع والفنان، فالأول يتحكم فيه الزبون والسوق، أما الثاني فهو سيد نفسه وسيد عالمه وكونه، وهل طالب عنترة بن شداد بالحرية قبل أن يبدع معلقته الشعرية الخالدة؟

إن شرط المبدع الحقيقي أن يكون إنسانا أولا، وأن يكون مواطنا مدنيا ثانيا، وأن يكون صاحب رؤية ورؤيا ثالثا، وأن يكون له موقف من الناس والأشياء رابعا، وأن يكون صادقا مع نفسه وفنه خامسا، وأن يكون دائم الإنصات إلى نبض الشارع سادسا، وأن يكون عرافا ومتنبئا سابعا، وأن يراهن على الحقائق الثابتة وليس على الأعراض الجانبية العابرة ثامنا.

وأعتقد أن المسرح -مثلا- لا يمكن أن يكون إلا فعلا حرا، ولا أظن أن مسرحيا حقيقيا، يجمع الناس حول الحقيقة، ومن جل الكشف عن هذه الحقيقة، لا يمكن أن يكون حرا بشكل حقيقي، وأن يكون في حريته واضحا وفاضحا وكاشفا ومشاغبا ومشاكسا ومشككا في البديهيات و(اليقينيات) الزائفة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. عبد الغني حسني

الإيقاع عند أدونيس: بين تجديد مفهوم الشعر والوفاء لأوزان الخليل

لا شك في أن التجربة الشعرية لأدونيس تعتبر إحدى أهم التجارب الشعرية المعاصرة التي سعت إلى وضع مفهوم جديد للشعر وإعادة النظر في وظائفه وفي أدواته الفنية. ولا تكتسب هذه التجربة قيمتها من فرادتها وريادتها فحسب، بل من تأثيرها في أجيال الشعراء والنقاد أيضا. هذا التأثير الذي ساهمت كتاباته النظرية والنقدية في ترسيخه بالموازاة مع إنتاجه الشعري الضخم. فهو من أبرز الشعراء المعاصرين الذين توسلوا بالكتابة النقدية واتخذوها سبيلا للدفاع عن المشروع الشعري. ولهذا لا يمكن للباحث فهم هذا المشروع بمعزل عن تلك الكتابات «الموازية» التي يبدو أنها أصبحت ظاهرة مميزة لتجربة الحداثة الشعرية عامة ولتجربة هذا الشاعر خاصة.

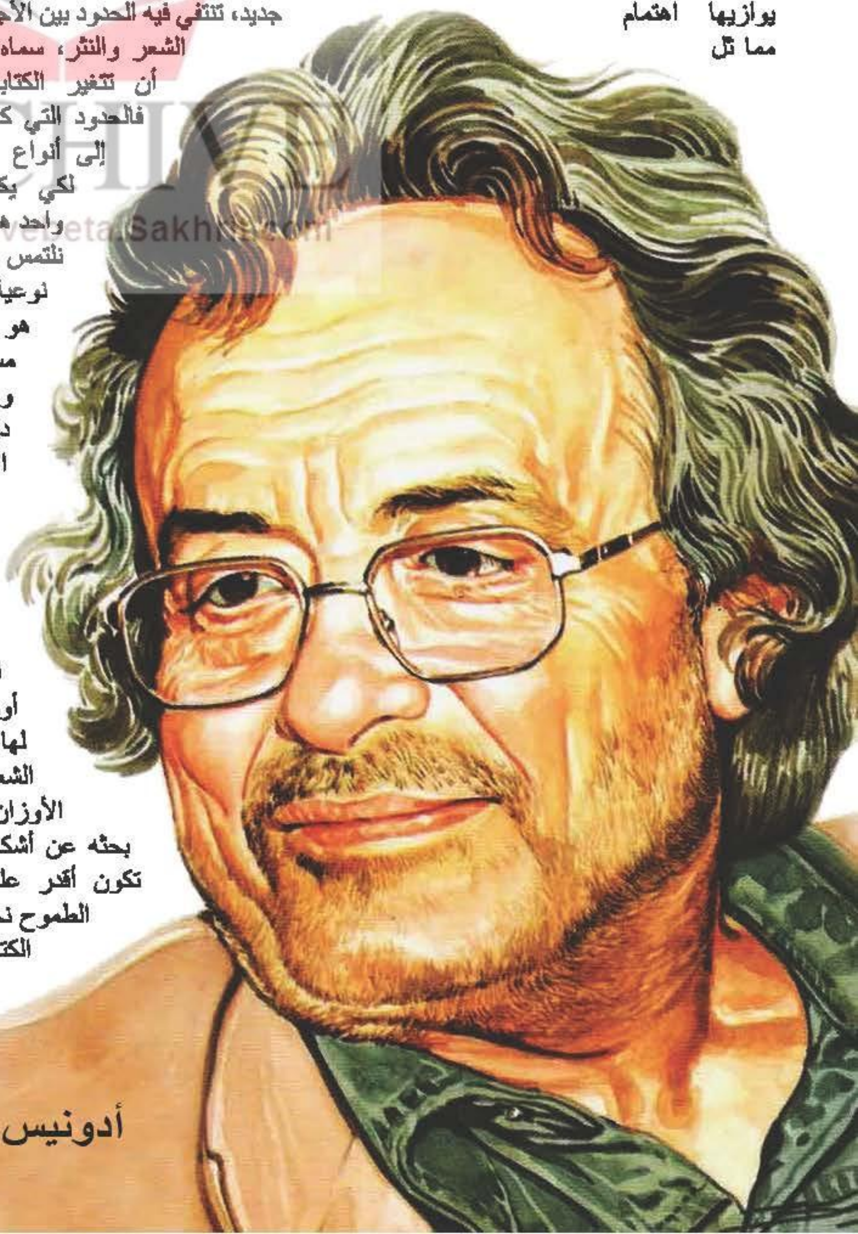
ومن أهم الأمور التي تلفت انتباهنا ونحن نطالع ذلك القدر الكبير من النصوص النظرية التي أنتجها أدونيس والحوارات التي أجراها عن الحداثة الشعرية، أن كثرة تنظيره حول غموض اللغة الشعرية ووظيفتها لا يوازيها اهتمام مما ثل بالإيقاع الشعري. ولا نكاد نجد له إلا كلاما معادا مترددا في هذه النصوص عن مفهوم الإيقاع واختلافه عن الوزن، وما يفرضه ذلك من اهتمام بإيقاع النثر وإشادة بتجربة الكتابة التي تهدم الحدود بين الشعر والنثر.

وهذه الملاحظة الأولية لا تخلو من أهمية تكمن في تحديد الموقع الحقيقي الذي يحتله الإيقاع من الحداثة الشعرية عند هذا الشاعر، في علاقته بموقع اللغة الشعرية والدعوة إلى تفجيرها وإعادة بناء وظائفها.

لكننا، بجانب هذه الملاحظة التي قد تعني قلة اهتمامه بالتجديد الإيقاعي، لا نعدم له إشارات متناثرة بين ثنايا كتبه ونصوصه النظرية وحواراته، قد تضيء لنا الطريق لاستجلاء موقفه من الانزياحات الإيقاعية وعلاقتها بمفهومه الجديد للشعر.

ولا يمكن فهم موقف الشاعر من الانزياحات الإيقاعية بعيدا عن دعوته التي أطلقها مبكرا لإعادة النظر في مفهوم الشعر وابتكار جنس أدبي جديد، تنتفي فيه الحدود بين الأجناس الأدبية وبين الشعر والنثر، سماه بالكتابة: «يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا. فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي»1.

وكان من نتائج هذه الدعوة إعادة النظر في موسيقى الشعر العربي التي تتخذ من أوزان الخليل أساسا لها. إذ أن موسيقى الشعر أوسع من هذه الأوزان. ومن هنا جاء بحثه عن أشكال إيقاعية جديدة تكون أقدر على استيعاب هذا الطموح نحو خوض تجربة الكتابة وإلغاء الحدود بين الشعر والنثر. يقول في إحدى حواراته: «أرى أن مما ينافي طبيعة لغتنا العربية ذاتها، التي هي بحر هائل، أن نحصر موسيقاها في عدد محدود من الأمواج»2.



أدونيس

وهذا البحر الإبداعي الهائل للغة هو الذي يحاول أدونيس تجسيده في تجربة الكتابة. ولا شك في أن الذي يوحد بين الأجناس الأدبية ويصهرها جميعا في هذا الجنس الأدبي الجديد، ليس هو الوزن، بل هي هذه الموسيقى التي يسميها في مواضع أخرى بالإيقاع. وهذا الإيقاع ليس مقصورا على الشعر الموزون وحده، لأنه أوسع من الوزن وأشمل، يشترك فيه الشعر مع النثر. ولهذا كانت دعوته للشاعر المعاصر إلى إغناء الأوزان القديمة وابتكار توزيع جديد للتفاعيل، يستجيب للطبيعة الدائمة التطور للإيقاع3.

لكن ما يجب الوقوف عنده باهتمام عند الشاعر هو أن هذه الدعوة لا تعني انتصارا مطلقا منه للمنثور على الموزون، إذ أن قصيدة النثر ما هي إلا «طريقة أخرى للتعبير شعريا. فهناك قصائد نثرية أكثر تقليدية من الشعر التقليدي»4.

فالمفهوم الجديد للكتابة، إذن، لا يعني، إيقاعيا، تجاوز الوزن ولا إلغاءه، ولا دعوة إلى الكف عن كتابة الشعر الموزون، ولكنه يعني تجاورا أو تداخلا إبداعيا بين الأجناس الأدبية يستمر فيه الشعر الموزون، بشكليه العمودي والتفعيلي، في الوجود بجانب الأشكال النثرية الأخرى. ويمكننا فهم ذلك من خلال عدد كبير من القصائد التي كتبها الشاعر، كقصيدة «تيمور ومهيار»5 التي تتداخل فيها الكتابة النثرية والمسرحية مع الشعر الموزون، ومعظم قصائد «الكتاب» التي تتداخل فيها الكتابة الشعرية مع الكتابة النثرية بمرجعياتها التاريخية والسردية والدينية...

ومما يزكي هذا التوجه قوله في إحدى حواراته، مقررا مشروعية كتابة الشعر الموزون: «لا يمكن، في المرحلة التاريخية المنظورة، أن تعوض قصيدة النثر عن قصيدة الوزن (...) فقصيدة الوزن باقية ولها حضورها ولن تموت»6.

غير أن هذا الاعتراف بمشروعية قصيدة الوزن لم يقف عند هذا الحد، بل تحول أحيانا إلى دفاع صريح عن هذا الشكل الشعري. يقول الشاعر في «سيرته الشعرية»، الصادرة سنة 1993، «ها أنت أيها الوقت»: «كان بعضهم يقول مثلا: إن الوزن بحد ذاته قديم. وكل شعر موزون لا بد إذن من أن يكون قديما تقليديا. وكنا نجيبهم: (...) هل أنتم ضد الوزن بإطلاق (...) أم أنكم ضده في اللغة العربية وحدها؟ إن كنتم ضده بإطلاق فأنتم تنكرون مرجعيتكم ذاتها (...) إذ ليس في الغرب شاعر حديث واحد، ذو قيمة، رفض الوزن وأنكره (...) أما إذا كنتم ضد الوزن في اللغة العربية وحدها، فإن عداءكم هذا يضمر عداء لأشياء أخرى غير الوزن وغير الشعر»7.

لكن هذا الاحتفال بالوزن والشعر الموزون

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يقف عند الجانب النظري، بل عكسته أيضا دواوينه الشعرية بشكل بارز، حيث استمر الشاعر في كتابة الشعر الموزون إلى جانب قصيدة النثر منذ دواوينه الأولى إلى أعماله الشعرية المتأخرة كـ«الكتاب»، بأجزائه الثلاثة، وديوانيْ «أول الجسد آخر البحر» و«تنبأ أيها الأعمى» اللذين صدرا معا سنة 2003. بل إن بعض هذه الدواوين الأخيرة نفسها لم تخلُ من الشكل العمودي الذي بدأه الشاعر منذ «قصائد أولى» واستمر في كتابته بدون انقطاع طوال مسيرته الشعرية، وإن كان يلجأ إلى إخفائه بتوزيعه على أسطر متفاوتة، تبدو للناظر غير المتبصر شعرا تفعيليا، وهي في حقيقتها شعر عمودي، كهذا المقطع من «الكتاب» الذي يستحضر فيه ميمية المتنبي: «على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ»:

هي «الحدث الحمراءُ عهدكَ ساهرٌ
عليها، وفي أحضانكَ الدهرُ نائمُ
جمعتَ بها خدَّين: شرقكَ، صاحيا
وغربا عليه من رؤاه غمائمُ
وما السرُّ فيما كتَّمْتَه جراحُها
ولكنه السرُّ الذي أنتَ عالمُ
هوىً حاقدٌ، حقدٌ مُحِبٌّ، فمن تُرى
يفيء إلى المعنى، وأين التراجم؟8

وهو مقطع مكون من أربعة أبيات عمودية من الطويل التام ذي العروض والضرب المقبوضين. ومن ذلك أيضا هذان البيتان الموزعان على أربعة أسطر من البسيط ضمن ديوان «أول الجسد آخر البحر»:

ما أكرم الصحوَ ـ أعطى غيمَنا يدهُ
تلويحةً للقاء العاشق المطر
صحوٌ كما يتهجّى النبع سيرتَهُ
يسير من زهَرٍ باكٍ إلى زهَر9

ولا يُعد هذا الاهتمام بالشعر المَوزون وبالشكَل العمودي للقصيدة، بجانب قصيدة النثر، ارتدادا من الشاعر نحو التقليد، بقدر ما هو نابع من رؤية تقلل من أهمية الثورة على أوزان الشعر، ولا ترى فيها شرطا للحداثة الشعرية. يقول في هذا السياق في حوار أجرته معه مجلة النهج سنة 1989: «إن مجرد كسر العمود لا يعني شيئا. المهم أن تُكسَر العلاقات القديمة بين الكلمة والشيء، وبين الكلمة والكلمة، وبين الإنسان، من جهة، والكلمة والشيء، من جهة ثانية (...) والأكثر أهمية أن يتغير النظر للشعر وللإنسان والعالم، وأن يتغير معنى الشعر»10.

فبدل اهتمام الشاعر بالثورة على أوزان الشعر العربي التي ليست، في نظره، أكثر من ثورة شكلية11، نجده يصرف اهتمامه إلى ثورة أعمق تتمثل في تغيير مفهوم الشعر الذي يتحقق بشيئين هما:

- ربطه بالرؤيا، بحيث يصبح الشاعر رائيا لكل ما لا يُرى، ومستشرفا للغيب والمستقبل، فضلا عن رؤيته للواقع12.

- وإعادة النظر في وظيفة اللغة الشعرية وطرق استخدامها «الجدة، إذن، ليست في الوزن بذاته ولا في النثر بذاته، وإنما في طريقة المقاربة وفي طريقة استخدام اللغة»13.

وينتج عن تغيير مفهوم الشعر عنده تغيير مفهوم الشكل الشعري. إذ لا يبقى التمييز بين الشعر والنثر قائما على أساس الوزن، بل على أساس اللغة ووظائفها وطرق استخدامها. يقول في إحدى حواراته مميزا بين الشعر والنثر: «كل شكل تكون فيه اللغة قيمة بذاتها، وسيلة وغاية في آن واحد... هو شكل شعري. وكل شكل تكون فيه اللغة أداة لا غير، تنقل وتشرح فكرة ما، شيئا ما... هو شكل نثري. هكذا يقدم الشكل الشعري حالة، جوّا، ويقدم الشكل النثري معنى محددا واضحا»14.

بهذا يتسع مفهوم الشعر ويضيق: فهو يتسع ليشمل ما لم يكن يُعتبر من قبل شعرا (قصيدة النثر)، ويضيق عن استيعاب التجارب الشعرية التي ما زالت اللغة فيها محافظة على وظيفتها التعبيرية المهتمة بإيصال المعنى.

غير أن ما يهمنا من كل هذا هو الوقوف عند الحجم الحقيقي للتجديد الإيقاعي عند أدونيس. وهو التجديد الذي تؤكد مواقف الشاعر وآراؤه، فضلا عن تجربته الشعرية، أنه قد تم، في جزء كبير منه، من داخل عروض الشعر العربي، على الرغم من خوض تجربة النثر. وهي تجربة تنصب، كما مر بنا، ضمن حلم الشاعر بإبداع شكل كتابي يلغي الحدود بين الشعر والنثر، ولكنه لا يتنكر لقواعد الكتابة الشعرية التي تستند إلى عروض الخليل. ولهذا قلنا سابقا إن هذا الشكل يقوم على مفهوم «التجاور» بين الأشكال الإبداعية أكثر مما يقوم على مفهوم «التجاوز». وهو ما يتأكد من خلال استمرار الشاعر في كتابة الشعر الموزون والشكل العمودي للقصيدة حتى في تجاربه الشعرية المتأخرة.

الهوامش:

1- الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، -3 صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة،
بيروت (د.ت)، ص312.
2- الحوارات الكاملة، أدونيس، ط2، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا2010، 2/123.
3- نفسه، 1/46.
4- نفسه، 3/151.
5- قصيدة تيمور ومهيار، ضمن ديوان «المسرح والمرايا»، الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، دارالمدى للثقافة والنشر، دمشق 1996، 1/361.
6- الحوارات الكاملة، 3/99.
7- ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت 1993، ص166-165.
8- الكتاب: أمس المكان الأن، أدونيس، ط1، دار الساقي، بيروت1998، 2/342.
9- موسيقى1، ضمن ديوان «أول الجسد آخر البحر، أدونيس، ط2، دار الساقي، بيروت 2005، ص30.
10- الحوارات الكاملة، 3/209.
11- نفسه، 3/174.
12- نفسه، 3/174.
13- ها أنت أيها الوقت، ص90.
14- الحوارات الكاملة، 1/31.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صدى الانتظار

أمينة كوسي

الأشجار ترقص على وقع الرياح. وصمت قاتم يخيم على المكان لا يخفف من حدته سوى صوت حبات المطر وهي ترتطم بمظلتها. الناس قابعون في منازلهم امام التلفاز، أما هي فتجد متعة كبيرة في المشي تحت المطر والتفرج على أفعاله الجريئة.

تمر ساعات طويلة لا تتوقف خلالها عن المشي، حتى ليظن أنها تاهت وسط الدروب، لكنها لا تلبث أن تلج إحدى البنايات لتبطل كل افتراض. قد يكون ذلك بفضول الصحفية التي تحاول دائما التقاط الجديد.

على غير عادتها، توقفت اليوم عند أول مركز للإستخدام (الموقف)، وهو بالنسبة لها عالم البشر الضائعين، الذين تكاد قدرتهم على الاختيار تنعدم.لا يهمهم نوع العمل، ومتى؟ وأين؟ والمقابل.المهم هو ألا يطول انتظارهم، لأن الانتظار أمامهم ممتد وواسع. آثرت الجلوس على حافة الرصيف كما فعل الكثيرون، بعد أن تاملت منظرهم بدهشة شرسة. بدا لها كل شيئ مثيرا، الموسيقى الصاخبة ومراقبة الناس،وهذه تنادي صديقتها، وتلك تتحدث عن موضة السنة الجديدة. أحست أنها وقعت في اعينهم موقعا سيئا، خالجها احساس جاف تجاههم، لم تجرؤ على اقتحام دنياهم، أو على الاقل لم تكن مستعدة لذلك.

طال جلوسها مع الكثيرين من أمثالها تنتظر العمل تحت أشعة شمس الشتاء، التي تبذل ما في وسعها لإرسال الدفء.

أحست بثقل الزمن لأنها قلما تنتظر، خيل إليها وكأن عقارب الساعة توقفت. جاش في عمقها شعور أليم حملها على البكاء. تذكرت صورا خاطفة من ماضيها القريب.

بينما كانت عاكفة في مكتبها على تصفح بعض المستندات، جال في سمعها وقع خطواته الشديدة. فتح الباب، وقع بصرها على وجه رئيس التحرير يرمي بجريدة كمن اصيب بهذيان، كان يتكلم بصوت يصك السمع بدعوى أن إحدى مقالاتها الأخيرة هي خرق لمنهج الصحيفة.

إنها لا تطيق الكتابة، بل الحياة أيضا على نمط واحد، تعشق التجديد والإبداع. كان يتحدث كمن يقدم تقريرا بوليسيا أنهاه بإعلانه عن طرده لها.لم تقو على الكلام، حاولت جاهدة لعلها تنجح في تبديد حلكة هذا المشهد، لكن صمتا مطبقا حط على شفتيها. دق قلبها دقات دهشة وتوسل.

تراءى لها في عينيه البارزتين المتوحشتين راتبها المعيل لاسرتها القاطنة بالريف، ارتجف بدنها. لم تطق ثقل شظايا كلامه الرهيب، فغادرت المكان بياس ظاهر.

استيقظت من افكارها على وقع جرس رن فجاة، فسارت الجموع واندست بينهم، بدا الامر غريبا بالنسبة لها. أخيرا ابتلع الباب الجموع، أما هي فاستوقفها ما كتب أعلى الباب، اكتشفت أنها أمام مؤسسة تعليمية، وتحديدا ثانوية. خفضت رأسها، وقد امتلات عيناها بفيض متلالئ من دموع اختلطت فيها مشاعر الحيرة بالندم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر

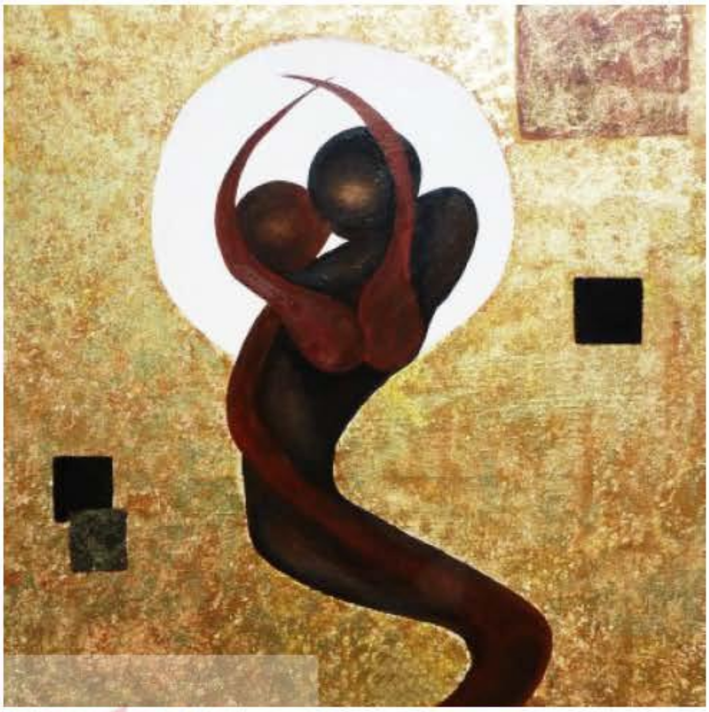
تراتيلُ الضعفاء...

مختري عبد الوهاب

يا سادتي!
أسدلت الستارَ على الضفاف،
وذرفت آخرَ دمع
على دفاتري القديمة
فكل القلاعِ سقطتْ....
هشمت صروحنا الحالمةَ
بالحبِّ والموسيقى،
وبعض الدراهم....
التي ودعتها جهاراً،
المارد وأمام الملإ..
لأني بصراحة
أعشقُ بيعَ الزيتون،
وأحبُّ عارضةَ الفجْلِ والنعناعِ
في سوقِ حينَا،
هيَ ليستْ مثقفةً سجينة
لاتعشقُ دورَ الجارياتِ الشامخاتِ
في سوقِ النّخاسةِ العريضِ
تضحكُ وتضحكُ وتضحكُ...
هاقد وضعنا قانونَ الحب والموتِ
في قاموسِ العصابات،
عجبا!
حياةُ الليل المثيرة
فِي عيدِ ميلادِ زنجِيٍّ مارقْ...
إنا نتوهُ في دروبِ وهمٍ،
عشَّش في خوالدنا
وأمن يتشوفُ إليه،
البدويُّ البريءُ فينا
لا يجتمعانِ، لا يجتمعانِ، لا يجتمعانِ،
في باكورةِ اللّصُوصِيةِ عدا
الإنكسارُ الضاحكُ يجمعنا،
والخلاصُ...!
أملٌ في الحريةِ بعيدْ
نبكي ونبكي ونبكي...
سُلبنا الحياةَ
ونُسِّينَا طَعْمَ البرتقالِ،
وهؤلاء...
حارسُ عمارتنا
وسائقُ الباص،
ونادل المقهى،
والصعلوك الظريف،
ملوا الصُّبّارَ
وسماعَ فيروزْ
ويبقى الضحك الشهيُّ
حظ المتسولِ اللبقِ في حينا
لا ندري...
أقدرٌ محتومٌ
جنت عليه دروب السواد
نفس عاتية أم صروح
تعشق الإنتظار،
وحتى شعري...
أبى الجسارةَ!
فهو بن الغوايةِ
وأشياءَ أخرى...
أساتيذُ الشَّرِّ
كبلتِ الكلمات
وشطبتِ العبرات
ودعتني لأندب حظَّ السماء...
لستُ الفارسَ الموعودَ
ولا القديسُ المفقود
.. ولكنني
حاجبٌ على بابِ جدَّتي
فأنا أحلم بها دائمِا
بين يديها باقةُ فل،
وراية حمراء
تمسكني برفْقٍ
لتنزعَ خناجرَ الدهرِ السافلةِ
منْ ظهري
تَضمُّني، تسليني، وتضاحكني
أنا الفتى الذي
جعل من الشوكِ
قلعةَ زهورٍ شامخة

إبداع قصة قصيرة

ملعون ذلك اليوم



■مصطفى بوتللين

«عض شفتها السفلى بفم الرضيع. جذبها بعنف الملاك. توحدت أنغام جسديهما مثل وقع حبات المطر. غشى المشهد هذيان بدائي وارف اللغات. مويجات جسدها الهادر لا تستكين، وصوت طفولة البشرية عالق في حنجرتها كالأنين. في عينيها نظرات موصدة تسبر أغوار مطلقها الهارب. تدعك بأناملها حبة نهدها تستجدي رفع إيقاع المطاردة ينصهران في بعضهما، يهتز رأسه بين خصلات شعرها كحصان جامح، إلى أن يسقطا صريعين في ساحة المطلق. سجاهما الأحمر القاني كخمرة معتقة أسقطت تديميها. الليل البارد الأسود الداكن خلف النوافذ يحرس هذه الحرمة من نظرات الحياء. بعد هدأة قصيرة، أشبك يديه خلف رأسه، وطوى ساقيه كالمصطاف. استدارت جانبا تتملى بعينين عسلتين وجهه الشارد، وتمسح على صدره بحنو كبير. انحرف بنظرته إليها، ثم أعادها إلى وجهتها الأولى باترا صورة ابتسامتها داخله. تركت السرير، عبت بجنون خمرتها، اتكأت بمرفقها الأيسر على طاولة زينتها، وتوسدت راحة يدها، بدأت تنقر بأناملها على الطاولة .كانت صورتهما في المرآة كغزالين تحضرت بريتهما في غفلة عنهما.

مدته إليه الكأس، سألته أي شريط تريد، قال «دارت الأيام» لأم كلثوم. قهقهاتها نقرت رأسه قبل أن تنطلق موسيقى قيثارة don mclean، يغني in the beginning، انخرطا في رقص هادئ، يذرعان متماتقين مساحة الغرفة، تعبا ثم جلسا بشكل متقابل على حافتي السرير، يتبادلان أطراف حديث مقلق: «في الليل البدائي الأول ظهرت الخليقة.» ومشت فوق الأرض على أربع حرة طليقة. حل الإنسان بينها يحبو متوجسا من السنافر. ضحكا بقوة ومالا إلى الخلف، أسند كل منهما بظهره إلى الآخر، قالت: «ملعون ذلك اليوم الذي سوى فيه رفقته. ملعون عندما نظر طويلا إلى النجوم والكواكب. ملعون حين أضرم النار.» دفعته بقوة، وسقط على الأرض، ثم سألته: «كم يلزمك من لبوس لكي تتحرر من طفولتك البشرية الأولى يا إنساني الحبيب؟» سألها أيضا: «إلى أين يقودنا الهروب من الليل البدائي الأول الموشوم على جسدنا؟» بدأ يحبو، لعق قدميها. حبت هي أيضا مختبئة أسفل السرير. أومأ لها برأسه، تمنعت، نبح، زأر، نعق، نهق، ثغا، فاح، ماء، صرخ، ثم استسلما معا لنوبة بكاء هستيري تحت السرير.

شعر

نصوص

■جمال الموساوي

-1 مصير

من نبعٍ قديم
خرجتُ.
لم أكن شيئا مذكورا
لكن السُّلم كان أطول من قامتي مرتين.
لم أدر ما كانَ
لكنني وجدتني ما أنا!

-2 عن كثب

افترض أنك هنا.
بيننا هذا الجدار الأزرقُ.
من نافذة في الواجهة اليسرى
أطلّ على شارع الأصدقاءِ
أتفحص الوجوه التي تعبرُ في الهلاميِّ من كل شيء
ومن شقة صغيرة في النافذة اليمنى
ينتشرُ دفءٌ مشوبٌ بحذرٍ أنيقٍ:
كلمات تقول
ولا تقول.
العالم واقف... هناكَ!

-3 تشبيه

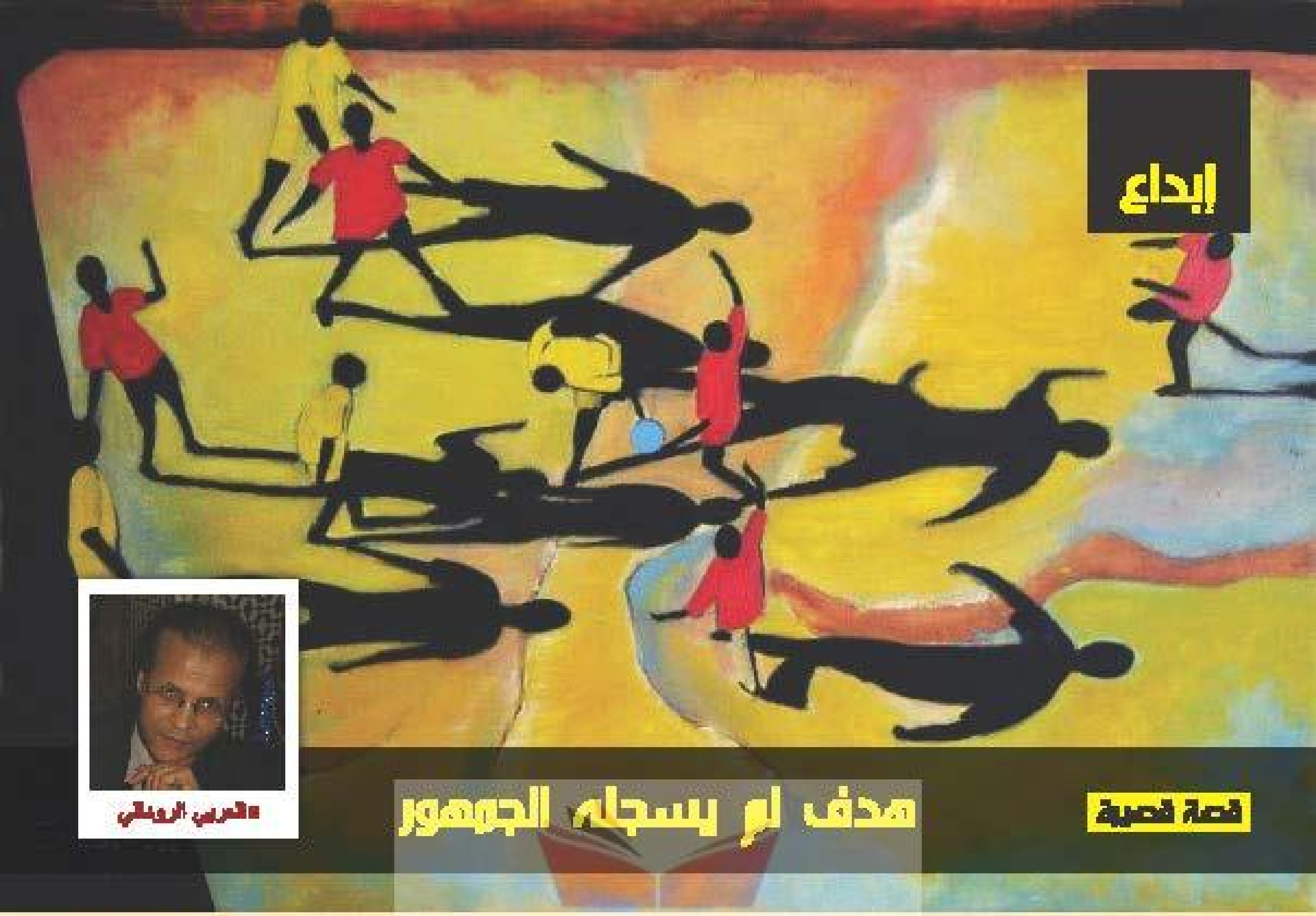
متعبٌ مثل صباح صيفيّ.
أراود الخطوة عن أختها،
المسافةُ مشبعة بالحنينِ
والطريقُ
خلوةُ النفسِ بمجدها القديم.

كانت هناكَ
تلك المرأةُ الملهمةُ
شعرها قمريٌّ
ووجهي بملامحِ نجمة الفجر
في عينيها.

-4 الليل .. كله ضغينة للحبِّ

كأنني عائد من خلل في العقل.
العالم مركبي السكرانُ
لكن رامبو ليس شاعري النموذجيُّ
على كل حال.
أحب أغنية l'été indien
وsi tu n'existais pas
وأمعنُ في قلقي الخاص.
الليل واحدٌ من الأدوار اللغوية للكونِ
كله مجازٌ
كله ضغينة للحبِّ
وكلهُ
لي:
مذاق القهوةِ المنتبهُ في عينيّ
محمود درويش وقد استعدتهُ من تلك الربوةِ
ومن «يوتوب»،
شعوري بأني أثقل كاهل الحياةِ بوحدتي،
كل ذلك
لا يعني أنني لا أحبكِ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



إبداع

قصة قصيرة

هدف لم يسجله الجمهور

العربي الرميلي

«غوووول»..
نغمة صهيل مدوية من فرس امرئ القيس المفر المكر...
صرخة رهان عنترية، من فارس بني عبس لجلب مهر النوق البيض..
زهو على الصهوات..على السروج.. على الأرائك.. وكراسي المدرجات.. وتحت سرادقات النكتة..
..إصابة في القلب..في الصميم.. تبرح الهالة لدى المتلقي شبابا والمقيم احترافا..
ساحة الوغى تتحرك تتمايل مع الكنف..ما أشبهها هذه التي تدور مكورة حول شمسها.. تهز الجماهير، من رقعة مسحورة، أماما وخلفا، وعلى المنصات الأفقية والعمودية، المدرجة ركبا وأرصفة.. وتحلق الجوارح الكراسي لتتطاير في الهواء ..وحين يسكن الهيجان في انتظاره المتلهف، تثير الجلبة لحظة «غول»، فيستفيق الرفاق، وتستيقظ المدلجة..هدف..هدف يطلق شرارته القوية في الملعب وبين الترائب.. وكما قال ذلك الواصف الشاعر، والمؤرخ الرياضي ها هي الجماهير يطير عقلها، والملعب يشتد حماسه ولهبه للشباك، والشباك لا يستقر لها موضع.. يتراشق الجميع بالكلام البذيء، ويصطفقون للهجاء والمدح، وبالتلاسن والتقاذف.. صدى الهتاف والصياح لا زال..الآن ترفع الجلسات المعلقة للمشاركة كي تبدأ الرحلات «القتالية».. وتنشط الأدوار.. الأسرار.. المقاطع.. الأسرار... ويتحاشى المسابون هيجان المتحمسين، والمتحمسون نشمة المسافرين، فيعلن «الحكم» الذي كان فعلا لم يكد.. ثم عاد.. عاد ليرسم فرق الملعب المسطح (بعشب يرتق).. لا منافس لهم إلا أن يتقدموا الحكم للملعب وسط الهرج والمرج والمهدد بالاقتناص والمحرض عليه بالصياح..
الألوان تتطاير بريقها والأصوات تطير بزعيقها.. الرية والنقود تحلق، تتهدد بأقدام مدوية... ويستفيق المشجعون، ويستجدون جموعهم من هنا وهناك، بالمدرب ملامح الملكة باستمرار.. ويتراصى الحارس على عدة جوانب.. يتقلب.. يستلقي.. يتكور.. يقذ.. يحتر الزوابع المتلاحقة.. الهيجان الراقص أمامه والمتراكل حوله، تسحر عشب الملعب المرسوم بالاخضرار.. وإلى الآن ..لا شيء ..لا شيء في الساحة..يكرر..حلم.. الخطوات.. من يبادر إلى تكسير هذه الرتابة؟ من؟.. تمتد الأنفاس إلى ممرات المتكئين والساقين..حديد الركض سريع المراوغة.. فيندفع للحدود التي تعرضه الأصوات المتحجرة، وهو يعرفها من أين تأتي.. تغريه بالصراخ.. فيصول في حراكه.. يتقدم..يتقدم.. د.. د «غووووول».. يتقلب الملعب ويدور بمرجانه.. بقوله وحمسه ويصله.. ويصير على النار ملتهبا.. والقديم المتجمع بكل الأعمدة الاحتفال، يدوي هواء الكريم حول المحور والطرقات ..يخرج مخاطب الاقتناص على حين غفلة..ليصرخ المبارزة في المطر بالكل.. ويرمي بالكرة إلى الشماس، هدرا لتركته فيطول المضمر.. وسرعان ما تتقاطر من كل جهة صيحات لا تكف...هناك حاجة إلى جولة تليب الأمل، كسر الفشل، يقتلي بها المتفرجون، السكارى.. حنق الإثارة.. الشغب الاستدامي بعد إرساله أثناء فترة استراحة .. وها هو ذلك كانه .. يلف مصطفا على الفائين المتهافتين المتراصين المتشاجرين المتعاقبين المتشابكين المتناحرين المتصادمين المتقاربين المتباعدين...و..هه.. «كووول».. القلطة التمية.. تتصارع بأسلحة خفية.. وعلى ساحة الركض تلتقي الأهواء.. ولاء.. فتهلل.. تتحداه... وتتحرك فرق تعزف للعرس..تبرح القرنوات والوشم، وترقص البيانوات..تتعالى الهتافات والتهمات والأدعية.. الكراسي في الفضاء فوق كراسي محطوبة بجماعات متلوية.. وعلى حين غفلة تحولت الكرة الأهداف بالقر والكل، رسمت تزوقها حائرة للشباك في التعالي والنزال..لكن، ها هي تحسرها وتعاب زعيقها.. انتصار..؟ هزيمة..؟ تعادل..؟ لا شيء بلكن..أطبق الصمت، والذهول..اختلط الأمر ..تحول الشغب إلى شغب الشغب... تهان ..أدهلم .. شوووو...دور الملعب بكل كرته دورانا.. يتراقب زوبعة تتبعثر في الفضاء.. وبقي الصدى مسترسلا في متاهاته المسرحية.. غوول..غوول..غووووو..ل... لا شيء.. سباق الوغى سقط ..والمهر ضاع ...إنه ظالم هنا.. «الحكم».

*ملاحظة: «غول» عبارة باللغة الإنجليزية تعني -Goal.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبداع

قصة قصيرة

قنينة غاز

■سعيد ادريسي

أحسَّ بشعاعِ الشمسِ يتسلّلُ بين أشفَارِ عينيه، فسَرَت في جِسمِه قُشعريرةٌ لَمْ يسْكُنْ دبيبُ نمْلِها إلا تحت ماءِ مِسكةِ الدُّوشِ الدافئ (رَشَاش الماء). حقّاً كانت ساعةً مُمَيَّزَةً ألقَى فِيها بكلّ أوزارِ حُلمِه المزعِج الذي استحالَ كابوساً كادَ يفجّرُ قفصَ صدرٍ عشّشت فيهِ غِرْبانُ شُؤمِ ليلِه الثّقيل، ولولا إحساسُه ببرودة الماءِ بعد فترةِ دِفْءٍ، لما طابَ له أن يبرَحَ مكانَه، ليبدأ تفاصيلَ يوْمٍ لا يعرفُ مِنْ أوصَافِه غيرَ خَميس الاسم وحرارة شَمسِ الضحى التي تحَسّستْهَا أهدابُ العينِ في مغازَلتِها لِسَهم الشعاعِ المتسلّل.

بدا له لحظةَ تأمّله في تجاعيدِ وجه «السّالكة»، وهي في غمرة نومها العميق، أن يُخلِّصَ السّريرَ من ثقلِ وزنِها الزائدِ ولو لِساعَة، فيأمرَها بالهَرَعِ لإعداد الفطور، لكنّه أدرَكَ عدَمَ جدوى حركتهَا وخطواتها المتثاقلة في تجنتِهِ قبلَ موعِدِ لقاءِ رفيقِه «حمّان» على جانِبِ البحر، ثمّ إنّ نفاذ ذخيرة مَطبَخِهِما لا يترُك من جَدْوَى في إيقافِ رعداتِ شخيرِ زوجتِه البَدِينَة. أوقفَ سَيْل الأفكارِ الذي أعوزَهُ عن الحركةِ، وعادَ ليرفعَ قصبة صنارته فوق كتفه ويَهُمّ بالانصراف، إلا أنه ما كاد يغلق بابَ المنزل من الخارج حتى تتاهي إليه من أعلى الدَّرَجِ صوتُ حنجُرةٍ متَخَمةٍ بالنّعاسِ يستبطِئُه، فتسمّرَ في مكانه لحينِها.

- السّالكَة.. مابالك، ألمْ تكوني نائمة!؟

- قنّينة الغاز يا عزيزي.. إنها.. فارغة.

- وجَيْبِي كذلك يا عزيزتي.. فارغ.

- «بُوجْمْعَة» لن يُلزِمَكَ ثَمَنَها اليوم، أرجوك فأنا لَمْ أستحِمّ بعد، ثمّ إنّي سأحتاجها لِقَلْيِ السّمكِ الذي سوف تجلبه معك من البحر، لكن لا تنسَ الزيت يا حبيبي، فلم يبقَ منه إلا قطرات.

-(هزّ رأسَه موافقا) إليّ بِقنّينة الغاز الفارغة.. أمرِي لله.

قبل أن يُلقيَ بخيط صنارته في البحر، جلس يرتاح قليلا، فقد جرى مسافة ما بينَ مسكنه ومكان الصيد حتى يصل في الموعد بعدما أخذ منه استعطاف بوجمعة صاحب الدّكان وقتا طويلا، لتِلينَ بعدها قلبُ هذا البائعِ ويقضيَ للزبون حاجته من الزيت والغاز. المهمّ أن حمّان لم يسبقه للموضِع الذي يفضله لِرمْيِ السنارةِ دائما، وأمامه لحظات ليلتقط أنفاسَه ويُعِدَّ الطّعمةَ الخادعةَ للسمك.

مَضى وقتٌ طويل وصديقه لم يظهر، فتوكّل على اللهِ وأخذ مكانه بجانِب البحر، ثم رمى بجَالِبَةِ حَظِّهِ وصار ينتظر ما قد تتكرّمُ عليه به أعماق هذا الكون العظيم. فجأة أحس بحركةٍ غريبةٍ تبدو قوّتُها أكبر من شدّة إمساكه بالقصبة، بل تخيّلَ نفسَه وكأنه يحاول إخراج السّالكَة غارقةً في قاع البحر. ضاعف قوة الشدّ وصار يجلب الخيط شيئًا فشيئا، حتى تمكّنَ بعدَ عناءٍ من تحقيقِ المُراد. سمكةٌ بهذا الحجم، إنه لَشَيْءٌ يستحِق بأن يُلاقيَ المرءُ العناءَ في سبيلِه حقّا، قالها الصيّادُ في نفسه فرحا، ثم أخذ نَفَسا عميقا، وانحنى إلى الأرض يجمع أغراضه حتى يعودَ لزوجته بهذا الصيدِ الجزل، ويذهبَ بعدها لزيارة صديقه الفريد حمّان الذي أخلف الموعِدَ، فلا بُدَّ أن لديه سببا جعلَ صاحِبَنا يبقى مُشَوّشَ البال عليه، وما حسِبَه إلا بأساً ألَمَّ به، مما أضطرّه للعودة سريعا حتى يطمئنّ على حال صديقه، كما خُيِّلَ إليه أنه قد سمع صوت زوجته السالكة تناديه، فهرَعَ إلى تلبية النداء.

الحي كله في حالة استنفارٍ، والوجوه تحدّقُ بالصياد، ولا أحد من معارفه يكلمه. سأل نفسه: مابالهم ينظرون إليّ هكذا!؟ فرفع رأسه ليتبيّنَ حَدَّ ظهرِ السمكة مِنْ عَلَا كتفِه، ثمّ عاد ليجيب عن السؤال قائلا: طبعاً، لا غرابة في أن أحسَدَ على صيدي الثمين، لأسرِعْ إذاً إلى بيتي قبل أن يسلُبوني ما قد أنعم الله عليّ به، أو يُنْبِئُوه بأعيُنِهم.

وما إن دخل الزقاق المؤدي إلى منزله، حتى تراءت إلى عينيه أعمدة الدخان تنبعث من سطح المنزل ونوافذه، والناس يحلّقون به من كل جانب في صراخ وعويل، سمع بعضهم يقول: «إنها قنينة الغاز، لقد أحرقت بيت الصياد بما فيه». لم يدرِ كيف انزلقت السمكة من فوقه وانزاح ثقلها على كتفه، وصارَ يتسلل بين الصفوف المُتراصّة، حتى وصل عتبةَ البيتِ، فوجد عليها رجلين يحملان جثة الضحية مغطاة بثوب أبيض. لم يتمالك نفسَه، فصرخ في وجهِهما بصوت مفجوع من حَلْقٍ يُمَزّقُ أوتارَه الحزن:

- السّالكَة.. زوجتي.. إلى أين تأخُذانِها؟

- (أحدُ الرجلين) اطمَئِن يا سيدي، زوجتك لا زالت على قيد الحياة، وقد تم نقلها إلى المستشفى.

- (الرجل الثاني) لكن هذا الرجل حان أجله.. إنا لله وإنا إليه راجعون.

- (ينظر إليهما مشدوها) كيف، عن أي رجل تتحدثان!؟

انحنى قليلا، ثمّ مدَّ يَدَه ليكشف وجه الضحية ويتبين المقصود من كلامهما، ويا ليتَه ما فعل. لقد كان هَوْلُ الصّدْمة أعظم، وموتُ الزوجة أهْوَن عنده من رُؤية وجهِ الصديقِ الخائن الذي دخَل بيته خِلسَة يخرجُ منهُ محروقا تحت سترَةِ الثوب الأبيض. لم يَقْوَ على تحمُّلِ الموقف، فسقط على الأرض مُغمى عليه.. بعد لحظات يستفيق من فوق سريره على صوت زوجته السالكة تناديه قائلة:

- حبيبي انهض

- قنّينة الغاز يا عزيزي.. إنها فارغة.

..لقد كان حلما مزعجا وكابوسا مرعبا حقّاً.

ARCHIVE

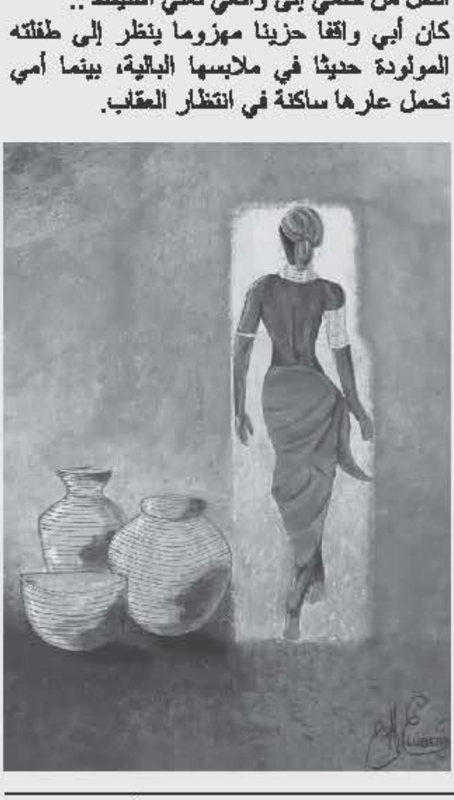
■ماهر طلبة - مصر

قصة قصيرة

يوم المرأة العالمي

يراودني هذه الأيام حلم غريب، يدور في معظمه عن وأد البنات، ربما يرجع هذا إلى أنني حلمت ذات ليلة أنني ولدت أنثى، وأن أبي لم يرحب بي، وأنه طلب من أمي - والتي وللمصادفة كانت في حلمي الذي يتكرر تظهر دائما في صورة رجل - أن تجهزني للأمر، وهي فهمت، وهزت الرأس، وبدأت خطوات تجهيزي كقربان.. «ألكم الذكر وله الأنثى تلك إذا قسمة ضيزى».. وأنا أيضا فهمت فحاولت قدر استطاعتي أن أهرب من حلمي، فوجدت نفسي في نهاية محاولتي في حلم آخر كنت فيه في قلب الحفرة.. داخل مدفن، مربوط إلى حجر أسود يشل حركتي، أحاول أن أوصل إليهم صوتي - الذي لم يكن قد تكون بعد - لأفهمهم أني خلقت هكذا لكنني لم يكن لي اختيار، لكن أبي يضع على كتف أمي -التي في صورة رجل- عباءته ويبدأ في ملء الحفرة بالتراب.. وقتها استعدت جزء من وعي وقلت لنفسى «بما أننى في حلم، فلن أموت، ولن يأتي إليّ ملك الموت، ولن أحاسب، ولن أعذب في قبري، ولن أذهب - كما يفترض بالأنثى دائما - إلى الجحيم .. لكن استمرار تدفق التراب، والظلام الدامس الذي يتكون داخل الحفرة وداخلي، والهواء الذي ينفذ جاعلا من كل شهيق عذاب قبر جعل الشك يتسرب إلى نفسي والخوف يطاردها، فقررت أن أنتقل من حلمي إلى واقعي لعلي أستيقظ ..

كان أبي واقفا حزينا مهزوما ينظر إلى طفلته المولودة حديثا في ملابسها البالية، بينما أمي تحمل عارها ساكنة في انتظار العقاب.



قصص قصيرة جدا

▪فوزية حجبي

الطاليـان

عاد في يوم صيفي قائض، يسوق سيارة ضخمة من نوع رونو ترافيك، ووقف الجيران مشدوهين أمام حجم علب الكارتون التي حملها ميلود من بلاد الطاليان لأمه.. تغامزت الجارات وفاحت عبارات الغيظ:

- تقولي الحوايج غادي يهربو.. خواو الطاليان .. الله ينجيك من المشتاق إلا ذاق.. غادي يطيرو.. ربي كا يعطي الفول للي ما عندو ضراس.. ياخيتي ومنين كايجيبو لفلوس.. الغبرا وما تدير... اخدو طايح علا شي شارفة كايكشط فيها... راه كايغسلو غير الكوابن ويجيو يتبوزاو علينا.

كانت السيارة المشحونة بالسلع، تلفظ صناديقها في دار مي هنية بائعة الديطاي، وأدعية الرضى على ميلود مشفوعة بعروس منتقاة من بنات الجيران بعد إقصائيات عسيرة في صفوف الصبايا، تحملانه على استفراغ السيارة بكل همة.

سنة بعد ذلك وفي نفس الموعد من يوم صيفي قائض، كان ميلود يتوقف أمام بيت عروسه بنت الجيران.. وتسمرت أمه كما جيرانها أمام العتبات منصعقين أمام حجم الأكياس التي كان ميلود يحملها بنفس الهمة إلى بيت غير بيت أمه.

- ادعي معانا ألوليدة قال ميلود وهو يزور امي هنية بعد استراحة غير قصيرة عند أصهاره ..

- مرحبا باللي جا وجاب واللي ما جاب ماليه وجاب، قالت، وأشاحت عنه بوجهها، غير آبهة بقطعة التوب التي أحضرها لها والتي قال أن عروسه هي التي اختارت لها لونها وشكلها وأيضا ثمنها.. وقال أن عروسه ستحضر لها ثوبا أجمل منه عندما يأخذها معه إلى الطاليان في نهاية العطلة.

- ظريفة مسكينة.. الله يعمرها.. دار قال بابتسامة باهتة

- بحالك، تمتمت أمه بسخط، وغادرت الغرفة.

«بـا نـاشي»

أعدت الزوجة مائدة الطعام وجعلتها بهجة للناظرين بالشمعدان الأرجواني التقليدي، وباقة الأزهار الملونة وطاقم الصحون الخزفية المبهرة الزخارف، وقد توزعت على صفحتها وصفات شميشة، بين السلطات، وأكلة اللحم بالأرز والمشمش واللوز المقلي، وصحون المملحات المشهية، وطبق الفاكهة الهرمي التصفيف..

وأن أنهت الإعداد، دلفت إلى الحمام المعطر المياه بنبتات الخزامى والورد والفانيليا، وفركت جسدها من كل الشكوك ولسعات الظنون وسحب الإكتئاب التي تزيدها نفورا منه.. ثم لبست معطفها الأحمر الشفاف العاري الكتفين ودلقت عطر جيفانشي بسخاء على حواف أذنيها وعنقها، وأنهت الرتوش الأخيرة لأصباغ وجهها، وهي تتبختر أمام المرآة بسحر جمالها الذي عزمت على أن توجه به الضربة القاضية لبرود زوجها، ثم جلست لتنقر في المحمول بعناية، الكلمات الآتية:

- أنتظرك على العشاء يا فارسي «لا تترك الحصان وحيدا»..

وكان هو بمكتبه يقرأ رسالتها التي وصلت لتوها بغير قليل من البرود.. ويتلمظ طعم شهيوات السكرتيرة العاشقة التي تصر على أن يأكل مقرمشاتها وأشياء أخرى قبل خروجه من المكتب.. ويستعجل في اللحظة نفسها ساعة المغادرة ليشرب قهوة المساء بكعيكعات ولويزات في بيت المرأة الثالثة.. ويداه على صفحة الحروف تنقران للرابعة المثقفة شعرا لمحمود درويش، كانت زوجته الأولى قد وضعته له في بريده الإلكتروني لتحرك حنينه لزمن مضى وهما عاشقين متيمين بشعر درويش، وكان هو يعيد كتابة القصيدة إياها مترجمة، لإهدائها لإمرأة شقراء طرية تحرك حصانه وراء الحدود، بلا وعود.. وبأقل كلفة.

شمس منتصف الليل

دقائق قبل منتصف الليل، سلم رئيس العسس آخر التقارير عن شمس المدينة مرفوقة بعشرات الصور لأشعتها وهي تدفئ المشردين، وترافق في جلساتهم السرية، السياسيين المعارضين، وتركض حارقة، خلف الصغار المشاغبين وتتلف خضراوات الباعة المتجولين..

- وماذا بعد قال الحاكم وصهيل غضبه المفاجئ يكوم رئيس العسس في وقفته المترنحة الآيلة إلى انكسار من هلع..

- عفوك سيدي لم أفهم؟؟

- كل هذه الفوضى يحدثها مجرد قرص متهور في جمهوريتي ليخرج شعبي عن برودة رأسه..إنه يفيق العميان لضرب الحجر..

- سيدي .. قال رئيس العسس والحروف تصطدم ببعضها في فمه وتأبى الخروج وهو يجهد ليقذفها متلعثمة مضطربة

- إن المتعب في كل هذا هو مجاملاتها التي لا تنتهي لمعارضينا ومعاكساتها للبؤساء والصغار الحمقى لتأليبهم علينا ..

- أنت مطرود لتجرئك على تكدير خاطري بتشطيات عجزك في مركز يجب أن لا يزهق فيه البق، أحضر لي الشمس، قبل أن يرتد إلي طرفي ثم ارحل.

- أمرك مولاي ..

ودقائق بعد ذلك سمعت جلبة عارمة، واستأذن رئيس العسس للمثول..

- سيدي الشمس غائبة .. عيوننا أخبرونا برحيلها إلى القارة المجاورة ولن تعود إلا غدا، لذا فقد جمعت لك كل معارضيك الذين تتآمر الشمس معهم عليك

- أينهم قال الحاكم مغضبا؟

- تفضل سيدي إلى الشرفة إنهم هناك

كان كل أفراد الشعب يموجون في بعضهم البعض بقمصان نومهم وأحلامهم وكوابيسهم ..

- ما هذا قال الحاكم؟

- كلهم متآمرون.. كلهم يصطلون بنارها التي سخنت رؤوسهم وللاحتياط أحضرتهم جميعا، ولك واسع النظر.

رفع عنه القلم السياسي

دلف الرجل الفاتر النظرات إلى المرحاض حاملا لباسه الوظيفي ككناس ليلبسه بعيدا عن نظرات أطفاله بالغرفة الوحيدة التي فيها يحيون ويأكلون ويتشاجرون ويتناسلون ويموتون..

دقائق معدودات وخرج الرجل الذي دخل منتصبا إلى المرحاض كعلامة تعجب، وهو معقوف من أعلى كعلامة استفهام، وقد زج يديه في أكمام رجلي الكسوة، ورجليه وقد دسهما في أكمام اليدين.

- ما بك قالت الزوجة وقد استعادت بعضا من رباطة جأشها؟؟..

هل أصابك مس.. هل ذكرت الله.. هل.. هل..؟

- أسكتي يا امرأة.. واش كانو سادين ليك على فمك؟

- حسنا يا أبو العريف قالت الزوجة..علمنا مما علمك الله

- أنصتي جيدا وحلي مخك.. هذه الأيام مشكوك في براءتها.. حشرت بالبصاصين والمحققين، الرسميين، والمرايقية، أصحاب «لوجه الله». ومن التقطه جهاز الرصد لفقت له التهم ..لذلك فقد فسخت جلد العقل ولبست جلد الأحمق ومن اليوم فصاعدا، سألبس بهذه الطريقة وأضرب عصافير بحجر واحد

من جهة سيقولون أحمق رفع عنه القلم.. ومن جهة أخرى سيصور الفرايجية شريط يوتوب خاص بي، يستبكون فيه الزوار لتدهور عقل المواطن العربي الذي أصبح يلبس بالمقلوب.. وستنهال علي أسئلة الصحافيين، وأصبح بين عشية حمق، وضحاها، مشهورا ..

وفي نفس الآن أضمن سلامة رأسي ورأس أهلي إذ يثبت المخبرون في التقرير أني فقدت عقلي، ولم أعد أشكل أي خطر لا في الداخل ولا في الخارج..

واللي عندو شي باب الله يسدوعليه وقهقه السيد كناس وغادر وسط وجوم عميق لزوجته وصغاره.

نحو نهاية الوظائف التقليدية للإعلام التلفزيوني

■ أحمد القصوار

يشكل المنظور الجديد لصناعة الإنتاجات التلفزيونية إحدى أكبر التحولات في طبيعة علاقة الإنسان بالعالم وأشكال التحكم في إدراكه وأنماط تفكيره وتفاعله مع محيطه. ذلك أن المشاهدة التلفزيونية الحالية التي تجعل المرء يعيش داخل التلفزيون المغلق والمتوالد ذاتيا سرعان ما تخلخل علاقته مع العالم / الوطن / المدينة / القرية / العائلة / الذات..، ويصبح أسير الصناعة التلفزيونية وإيديولوجيتها الخفية: الانسحاب الكلي من العالم والعيش الكلي في دنيا الوسيط. والحال أن أنماط السلوك والإدراك ورؤية العالم «المبثوتة» عبر الوسيط يتم نقلها تدريجيا وبشكل مستمر إلى سلوك المشاهد الذي يتعود عليها، وتصبح بفعل العادة والتكرار «بديهية» و«عادية» يدافع عنها أو يبحث عن تقليدها ونقلها إلى حياته اليومية. من جهة أخرى، تنعدم «القيمة الإعلامية» للمواد المبثوثة من خلال خلخلة الوظائف التقليدية من إخبار وتثقيف أو تنشئة اجتماعية وترفيه، وبالتالي يتم التركيز شبه «الحصري» على الوظيفة الاتصالية. صار التلفزيون في العديد من فقراته وتصورات برامجه؛ بما فيها نشرات الأخبار، يمارس الاتصال لا الإخبار أو الإعلام. ذلك أن للإعلام عموما، وللتلفزيون خصوصا وظائف أساسية تختلف تسمياتها باختلاف الأكاديميين المختصين الذين وضعوا اللبنات الأولى للفكر الاتصالي. وفي هذا الصدد، يرى دينيس ماكويل أن كلمة وظيفة يمكن أن تستخدم بمعنى هدف أو بمعنى نتيجة أو بمعنى مطلب أساسي. فالإعلام يقوم بالإخبار والتنشئة الاجتماعية والترفيه وتبادل الرأي والنقاش والتعليم والتثقيف. ويذهب هارولد لازويل إلى أن وسائل الإعلام تقوم بوظائف: -1 مراقبة البيئة من خلال تمكين المجتمع من المعلومات اللازمة لاتخاذ القرار والتكيف مع الظروف المتغيرة، -2 تحقيق الترابط في المجتمع بتشكيل رأي عام اتجاه القضايا الأساسية التي تهمه، -3 نقل الميراث الثقافي والاجتماعي من جيل إلى آخر من خلال توفير المرجعية العامة لأي مجتمع و نقل قيم ومعارف الأجيال الماضية. في الكثير من الحالات، لم يعد البرنامج التلفزيوني المعاصر قائما على تصور صحافي لأداء وظيفة إعلامية معينة أو تقديم خدمات سمعية بصرية محددة، وإنما صار «اللقاء بالمشاهدين» واستضافة النجوم والتطرق للموضوعات المثيرة أو المحركة للأهواء (حتى من دون تقديم أي إضافة إعلامية) هو الهدف. كما صارت شركات الانتاجات السمعية البصرية رهينة أو متواطئة مع الحاجات التلفزيونية للمعلنين الذين يريدون ايصال «رسائلهم التجارية» إلى شريحة معينة من الجمهور، وبالتالي يدعون القناة أو الشركة إلى إعداد تصور برنامج على المقاس ووفق التوابل الاتصالية المطلوبة.

لقد دفعت التحولات الحاصلة في آليات اشتغال التلفزيون الحديث إلى تخليه عن وظائفه الإعلامية «التقليدية» كما يتعارف عليها المهنيون والأكاديميون المختصون. لقد أصبح أداة في يد الرأسمالية العالمية تستعمله للانقضاض على الأسواق والأرزاق والأذواق وجلب الأموال الطائلة بفضل الاشهارات وحقوق النقل وإعادة «تصنيع» وبيع «تصورات» الانتاجات التلفزيونية. هذا ما جعل المشاهدين يسقطون ضحية هذا «الاختطاف» العولمي للوظيفة الإعلامية، خاصة في بعدها التحريري التحرري والحداثي وحتى الطوباوي المنفتح على المستقبل والرامي إلى التغيير والتقدم والعيش المشترك. بالمقابل، احتل البعد الصناعي والتجاري الصدارة لدرجة تصل إلى حد قتل المعنى والهدف. انتقلت القبضة من يد السلطة السياسية إلى يد السلطة الاقتصادية والمالية. انعكس هذا التحول على عادات المشاهدة التلفزيونية وأهدافها وطقوسها. لم يعد بعض المشاهدين يجلسون أمام التلفزيون من اجل الاطلاع على نشرات الأخبار أو البحث عن التثقيف أو للترفيه المحدد في الوقت والسياق، وإنما صار الهدف هو المشاهدة المسترسلة والمجتثة من السياق والمنزوعة الهدف أو الوظيفة. وحتى في الحالات التي يعرف فيها العالم أحداثا كبيرة تشد أنظار الجميع، سرعان ما تتحول المشاهدة إلى فرجة متواصلة تؤثثها مشاهد مثيرة أو تصريحات غريبة أو طريفة؛ كما يحصل الآن مع «تحفة زنكه زنكه «لمعمر القذافي، أو كما حصل مع حرب الخليج وأفغانستان وأحداث 11 شتنبر 2001. هكذا، يتم قتل البعد السياسي والوظيفي و«الجاد»، لتتحول الأحداث والأخبار إلى وسيلة للتسلية وتقاسم الطرائف والنوادر أو تهوين ما يقع ليدخل في الروتين العادي؛ ولو في سياق تساقط جثث القتلى والجرحى والمعطوبين. كما أن البث المتواصل لصور الأحداث والتعليقات يساهم بدرجة كبيرة في التهويل أو التهوين من الموقف، مما يجعل الإعلام التلفزيوني رهينة إرضاء متطلبات البث المباشر والبحث عن السبق الصحفي والصور الحصرية والرفع من درجات الاثارة، بدل أن يتم الالتزام الصارم بالضوابط المهنية. في التلفزيون المعاصر، يتم قتل البعد التنويري والتحرري للإعلام ببرودة شديدة، مقابل تضخيم البعد الفرجوي والمشهدي والفضائحي واستهداف الإثارة وبث الصور اللامتناهية. كما أن التحليل المدقق لبرنامج أو نشرة إخبارية مثلا، من شانه أن يكشف بالتفصيل حجم التحول الحاصل في الخطاب التلفزيوني المعاصر ودرجة الاختلال و/أو التداخل بين الوظائف الإعلامية التقليدية، بالشكل الذي يتطلب من الأكاديميين والإعلاميين المساهمة في إعادة تحديدها وتعريفها في سياق العولمة وسطوة الرأسمالية المتوحشة.

ولعل اكبر مفارقة في الموقف أن يكون الاتصال الكبير الذي تتيحه التكنولوجيات الحديثة للبث التلفزيوني الفضائي ينتج عنه اختلال وظيفي إعلامي يؤدي إلى حصول «انفصال» وانسحاب عن/من العالم. ذلك أن الإحساس باللامبالاة لدى جمهور التلفزيون ينجم عنه نوع من التخدير أو الشل شبه التام، وبالتالي عوض أن يسمح الكم الهائل من الصور والأخبار بتشكيل رأي عام حقيقي، فانه يؤدي إلى استبعاد وتوقيف أي فعل حقيقي متفاعل مع ما تبثه وسائل الإعلام التلفزيوني. من ثمة، يطرح السؤال عن صواب القول بنهاية الوظائف التقليدية للتلفزيون، خاصة بعد أن أصبح الترفيه والفرجة والاستعراض والإثارة بمثابة العناوين الكبرى لوظيفة أو هدف أو معنى أو غاية أي إنتاج تلفزيوني؛ كيفما كانت طبيعته أو جنسه. تتساوى في هذا التحول الكبير أخبار الحرب والثورات والموت وتقديم الكتب والأفكار، مع برامج المسابقات والغناء وصناعة النجوم و«البحث عن المواهب». لا فرق بين برنامج وآخر إلا بمقدار جلبه للمعلنين ورفعه لنسب المشاهدة وللحصة من السوق التلفزيونية المحلية أو العالمية. ولعل الوظيفة الإستراتيجية الخفية التي صار التلفزيون قائما بها على نحو ناعم ومستتر وما بين الصور والأصوات وجوقة الإثارة والاستعراض هي الحفاظ على الأوضاع الاقتصادية والتفاوتات الاجتماعية القائمة ورعاية المصالح الحيوية للفئات والطبقات المتحكمة في الاقتصاديات الوطنية والعالمية. إنها وظيفة الضبط والتحكم في المجتمع من خلال التحكم في مخياله وأحلامه وأهوائه ورغباته ومخاوفه وأفراحه وأحزانه.. عبر وضع أجندة تلفزيونية تيسر التحكم في العقول والأفئدة. ومرد ذلك إلى التحكم الكير في أدوات الإنتاج التلفزيوني وآليات وضوابط إنتاج الخطاب التلفزيوني، بالشكل الذي يسهل توجيهه الوجهة المرجوة (ترفيه ومشهدية، تحكم في نشرات الأخبار، تحكم في الأصوات والصور التي تبث...)، والتالي الإمكانيات الواسعة للمساهمة في تشكيل الرأي العام وتوجيه عقول المشاهدين وأرائهم. في سنة 1997، شكل موت ديانا حدثا تلفزيونيا عالميا ملأ الدنيا وشغل الناس. تابع العالم بأسره تفاصيل الحادث المأساوي ومراسيم الجنازة أولا بأول. في سنة 2011، يتابع العالم تفاصيل زواج الأمير وليام ابن الراحلة ديانا أولا بأول. في الخطاب التلفزيوني المعاصر، لا يهم إن كان الحدث مفرحا أم محزنا.المهم هو أن يكون مثيرا ومحركا للأهواء ومحفزا على الشراء وجالبا للأنظار وللإشهار. هذا غيض من فيض ما جرى ويجري باختصار.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشكيل

الفن التشكيلي المغربي:
حين تكون المحلية سبيلا لبلوغ العالمية

■المبارك الغروسي

يقول الناقد الفني ابراهيم في مقاله «منظور الفن المعاصر في العالم العربي» ضمن كتاب (المتخيل المتوسطي-بالفرنسية-): «إن تاريخ لقاء الشعوب العربية بالغرب في إطار الظاهرة الاستعمارية لم يقتصر على زعزعة أنساقهم الاجتماعية بل وكذلك رؤيتهم للعالم. فكان بروز الرسم كشكل تعبيري لدى العرب مرتبطا بإنشاء مجال فني مستقل، أي أن الفنان أصبح مبدعا مفردا صاحب وضع اجتماعي خاص، ومرتبطا كذلك بظهور سند تعبيري وإبداعي جديد: هو اللوحة»

نورد هذا الرأي النقدي والفكري لنقدم لما ذهب إليه النقاد المؤرخون للحركة التشكيلية في المغرب الذي ربطوا تطورها بتطور العلاقة مع الغرب والامتداد الاستعماري - الفرنسي والأسباني بالخصوص، ويحددون بداياتها بمرحلة بدايات التغلغل الاستعماري الأسباني والفرنسي في المغرب عند مطلع القرن العشرين. فجاءت هذه البدايات والخطوات الأولى للفن التشكيلي المغربي باعتبارها كذلك وليدة العلاقة وصدمة اللقاء بالثقافة والحداثة الوافدتين. عرفت الفترة ظهور ما اصطلح على تسميته «بالمدرسة الكولونيالية» كانت معها الأولى الرسوم للفنانين المغاربة ترصد المشاهد الريفية والغرائبية (طبعا كما كانت ترصدها العين الوافدة الغريبة عن الواقع المغربي). وبفعل الاحتكاك بالفنانين الأسبان في الشمال والفرنسيين في منطقة الحماية الفرنسية، عرفت الفترة بروز رسامين عصاميين سيمارسون هذا الشكل التعبيري الجديد القائم على الرسم على المسند الحامل للوحات (PEINTURE SUR CHEVALET)، شكلوا الرعيل الأول لفنانين ينهجون التصوير المباشر والساذج معتمدين على التقنيات المكتسبة من خلال ذلك الاقتراب من الفنانين أوربيين وناقلين من خلالها مشاهد الحياة الاجتماعية المغربية (وهم في ذلك ينحون منحى الفنانين الغربيين الاسبان والفرنسيين الذي رافقوا الوجود الاستعماري في المغرب؛ فبعد الظاهرة الاستشراقية التي شكل المغرب بالنسبة إليها فضاء مستهدفا من قبل العديد من الرسامين الأجانب الباحثين عن الضوء والشمس (دولاكروا، ماتيس، كاموان)، كانت اللوحات التي ينقلها الفنانون الأوربيون للحياة في البلدان المستعمرة ذات بعدين: الاقتراب في حياة الشعوب المستعمرة والانتباه لأنماط عيشها المختلفة وأزيائها وعاداتها المغايرة؛ أما البعد الثاني فكان استخباريا ومعرفيا بالأساس، اعتمدته الآلة الاستعمارية لرصد ثقافة الأهالي ورصد جغرافية الأمكنة والساكنة للاستعانة بمعطياتها في مشاريع الاستيطان والسيطرة العسكرية والإدارية والاقتصادية والثقافية.. كان الرسامون الذي اقتحموا الحركة الاستعمارية يرصدون معالم الطريق لتغلغلها قبل ظهور التصوير الفوتوغرافي) وقد استمرت هذه النزعة التصويرية في الرسم والتشكيل لفترة ليست بالقصيرة ووصلت إلى ما بعد الاستقلال. ومن أهم ممثليها الفنانون محمد بن العربي الرباطي الذي ينسب له كثير من نقاد الفن أول لوحة صباغية مغربية (1861-1939) والذي بـ«مصور طنجة» ويؤرخ الرسم الصباغي الذي نفذه عام 1910 لبداية التصوير اليدوي بالمغرب، ومعه أسماء أخرى كدريسي وبن علال وعبد الكريم الوزاني...

ولابد من الإشارة في إطار الارتباط بين التشكيل المغربي والحضور الأوربي أن هناك أسماء كثيرة تدين للأجانب المقيمين بالمغرب في بروزها على الساحة التشكيلية الوطنية والدولية: فمحمد بن علال مدين لجاك أزيما، مولاي أحمد الإدريسي لفريك)، أحمد بن إدريس اليعقوبي للروائي العالمي بول بولز. وقد عرضت أعمال مولاي أحمد الإدريسي بمتحف الفن الخام بسويسرا وفي بلدان أوروبية أخرى كثيرة، فيما عرضت أعمال اليعقوبي بقاعة بيتي بارسونز، أحد أفخم الأروقة الأمريكية بنيويورك.

المرحلة الثانية لفترة التأسيس عند فنانين عصاميين، التي كانت خارج الدرس الأكاديمي، تتمثل في ظهور التعليم الأكاديمي للفنون التشكيلية في المغرب منذ سنة 1945 بإنشاء مدرسة الفنون الجميلة بمدينة تطوان -عاصمة الحماية الإسبانية لشمال المغرب آنذاك- وبعدها سنة 1950مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء الواقعة تحت نفوذ الحماية الفرنسية. وهما المدرستان اللتان ستخرجان مدرستين فنيتين كبيرتين، الأولى متأثرة بالفن والمدرسة الاسبانية، والثانية تستلهم في أغلبها النماذج الفرنسية. لكن المستقبل سيجعلهما يتلاقحان في مدرسة مغربية ألفت بين النزعتين. مدرسة تطوان

وهي من المدارس المشهورة وطنيا ودوليا كان يديرها الرسام الغرناطي ماريانو بيرتوتشي-1945، وقد تابع الكثير من خريجيها أبحاثهم الأكاديمية وأكملوا تعليمهم في إسبانيا بالخصوص ..نذكر أهمهم محمد شبعة، وأحمد بن يسف، والمكي مغارة، ومحمد إدريسي، وغيرهم.

أما مدرسة الدار البيضاء التي كان على رأس إدارتها الفنان الفرنسي جاك ماجوريل-1950.

ولج المدرستين بعض الفنانين العصاميين المؤسسين كما ولجها بعض الفنانين الجدد حيث ستشهد مرحلة الدراسة الأكاديمية والانتقال إلى أسبانيا وفرنسا وغيرها لاستكمال الدرس الفني تأثر كثير من الفنانين بالمدارس الأوروبية الرائجة وخاصة ذات البعد التجريدي على الطريقة الطليعية الغربية الذي تجسد في أولى لوحات الجيلالي الغرباوي (1930-1971).

لكن سرعان ما كان للتطورات التاريخية تأثيرها على الفنون التشكيلية خصوصا مع ظهور حركة التحرر والمطالبة بالاستقلال وتصلب شوكتها بشكل صاحبه الكثير من الوعي بالذات وبضرورة إثبات الأبعاد الوطنية. فشهد المغرب موجة العديد من الفنانين الذي حاولوا الاشتغال على مجموعة من المواضيع والتقنيات والمواد المرتبطة بتربة الوطن وعاد العديد منهم الى التقاليد والأصول والتراث ليستلهمه في أعماله الفنية قاطعا بذلك مع الحركة الأولى التي تلت الدراسة والتي مالت إلى السير والعزف على نبرة التيارات الفنية الرائجة في السوق الفنية الغربية. فوجدنا فنانين يشتغلون على رصد الحركة المجتمعية وفنانين يشتغلون على الخط العربي وحروفه وزخرفاتها وهندسات الفنون العربية مثل الفنانين المليحي وشبعة، وكان هناك من اشتغل على المواد التقليدية من خزف، وحناء، ونحاس والجلد مثل الفنان بلكاهية وغيرها مما ينبت من تربة البلاد. كما وجدنا منهم من استلهم رموز الثقافة الأمازيغية وعلاماتها من وشم وهندسة قروية ووجوه مميزة الملامح والرؤى على غرار الفنان الشرقاوي. وهناك من مزج بين رموز محلية وبين تجريد ممتد كالفنان القاسمي.

وسيستمر نفس النفس بعد الاستقلال عندما انشغلت الساحة السياسية والثقافية بروح النضال والوعي بقضايا العدل والتنمية والحرية حيث ستشهد معها التجربة التشكيلية في المغرب انطلاقة جديدة على مستويات الرؤية الفنية أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على مستوى التعبير. فالفنانون العصاميون منهم والمتمكنون من تكوين أكاديمي عميق في فرنسا أو إسبانيا سينخرطون بقوة في الساحة الثقافية للتعبير عن المواقف والآراء ونقل ثقافة وطنية خاصة ومنفتحة، في ما يشبه نوعا من الالتزام الفني. فكان أن التحق كل من محمد شبعة ومحمد لمليحي بفريد بلكاهية بمدينة الدار البيضاء وأسسوا حركة طليعية في الفن أطلقوا عليها اسم: جماعة 65، أو جماعة فناني البيضاء وقد انضم إليهم فنانون آخرون من بينهم محمد حميدي، وكانت خلفية هذه الجماعة ردّ الاعتبار للفنون الوطنية إذ دعت إلى تغيير الرؤيا وإشراك الصانع التقليدي ومصاحبة «المعلم» في إنجاز لوحة تشكيلية ذات انفعالات ورؤى تؤثثها مسالك مجال الإبداع البصري. ونشطت هذه الحركة وتقوّت لجماعة مجلة أنفاس اليسارية التي كان يديرها الشاعر عبد اللطيف اللعبي إلى جانب أعضائها الطاهر بن جلون ومصطفى النيسابوري وعبد الكبير الخطيبي، أنتهى إلى إنتاج العديد من الكتيبات المشتركة التي تجمع النصوص الشعرية والأعمال التصويرية المصاغة بتقنيات طباعية متنوعة كالحفر والسيريغرافيا.

كما تطورت بالتوازي مع هذه الحركة موجة أخرى كان تسائل الفن من أجل الفن، بعيدا عن كل بعد سياسي أو وطني، نتج عنه حركة تشكيلية متعددة إشكال التعبير من أهم روادها أحمد الشرقاوي الذي استغل على العلامة والأثر في الثقافة الشعبية، وجيلالي الغرباوي الذي انتهج التجريد، وآخرون مثل المكي مغارة وبن يسف المعروفون كفنانين تصويريين، والمليحي وشبعة وبالامين كفنانين تجريديين، والفنانة الشعيبية طلال التي مثلت ظاهرة النزعة الحلمية والفطرية..

كانت نتيجة هذه السيرورة جيلان من الفنانين: جيل الاستقلال الذي شهد مع الشرقاوي، الغرباوي، وبلكاهية والمليحي بروز فكرة الحداثة والمعاصرة حيث أغلبهم جرب المدارس التجريدية الحديثة قبل العودة لاستلهام الأشكال والألوان والأنوار والمواد والأدوات المتأصلة من الثقافة والتراث المتنوع في المغرب بغية الانطلاق بها ألى آفاق كونية أرحب وقد نجحوا ألى حد كبير في ذلك حيث، والجيل اللاحق: بينيبين، الرسام والروائي الذي يعرض عبر أرجاء المعمور أقنعته التعبيرية وأجساده الممتلئة مادة وضوءا، ويامو، المشتغل على أسرار وحميمية أكثر مشكلة عوالم غريبة نصفها غابوي ونصفها مائي ...

ويحاول الناقد الفني المغربي فريد الزاهي تلخيص الأتجاهات الفنية التشكيلية المغربية كما يلي:

الواقعية التشخيصية: ويمكن اعتبار محمد بن علي الرباطي رائدها الأول. وقد تطورت بالأخص في إطار ما عرف بمدرسة تطوان مع عبد الله فخار ومحمد السرغيني ومريم مزيان وحسن الكلاوي ومحمد بنيسف. وتعتمد الخطوات الفنية لهذا الاتجاه على نوع من المرجعية تغدو فيه الصورة

محاكاة كلية أو رمزية للمرئي، واعتماد المعطيات الكلاسيكية من منظور وتناسق للألوان وتعبيرية مضمونية مباشرة. وبالرغم من الاهتمام الفكري والفني الذي حظيت به التجريدية بدءا من الخمسينيات، فإن الواقعية ظلت تحافظ على وجودها ولا تزال تجد لدى الفنانين الشباب مرتعا لها.

الواقعية الفنطاسية: وهي مقارنة مع نظيرتها لم تعرف إلا تجارب قليلة، ونجدها بالأخص لدى كمال بوطالب وعباس صلادي (1950-1993) ومحمد أبو الوقار وبوجمعة لخضر والعربي بلقاضي. وتعتمد هذه المقاربة الفنية على تحويل الواقع انطلاقا من رؤية حلمية أحيانا وسوريالية وعجائبية، بحيث إن الكائنات والفضاءات التشكيلية تغدو عبارة عن استيهامات وتهجينات شكلية خيالية كلية. وهي تمتح كليا أو جزئيا فضاءاتها من المتخيل الشعبي وثرائه الشاسع.

الواقعية «لسانجة»: وهي أعمال أصحابها فنانون عصاميون، يتعاملون مع معطيات المرئي والمحسوس بنظرة فنية «بدائية»، تكشف عن متخيلهم الخاص والجماعي. وبالرغم من أن هذا التوجه شاسع وتختلف فيه المقاربات الفنية فإن أهم ممثليه هم مولاي أحمد الإدريسي ومحمد بن علال والشعيبية طلال.

التجريدية التعبيرية: وكان انطلاقها مع أعمال الجيلالي الغرباوي، ثم تبلورت وتوطدت كاتجاه في لوحات ميلود لبيض وعبد الكبير ربيع ومحمد القاسمي ومحمد شبعة وفؤاد بلامين وبوشتى الحياني وغيرهم. وتمنحنا هذه التجربة تعاملا منظوريا مع الذات واستكناه معطياتها الحسية والفكرية، باعتماد التعبيرية والغنائية والحركية اللونية والخطية. إن العالم هنا يتحول إلى حركات شكلية وخطوط وتعابير لونية تستوحي أحيانا معطيات تشخيصية غير مرجعية.

التجريدية الهندسية: وترجع أساسا إلى الأعمال التي منح فيها أحمد الشرقاوي حظوة كبرى للعلامات والرموز المنتمية للتراث الشعبي، من وشم ورسوم زرابي وغيرها. وقد أبانت هذه التجربة أيضا عن غنى معطياتها في أعمال محمد المليحي المعتمدة على المويجة وفي أعمال محمد شبعة الأولى وبالأخص لدى فريد بلكاهية الذي جعل الرموز والعلامات تخرج عن الإطار التقليدي للوحة القماش وتدخل في نطاق بحث عميق في المواد المحلية السَّنَدية منها واللونية.

أهم الأسماء الحركة التشكيلية المغربية

الأب المؤسس: الفنان محمد بن علي الرباطي (1861-1939)..

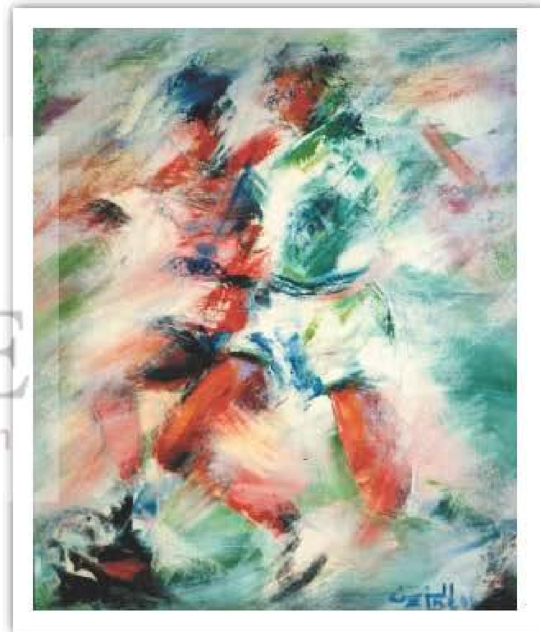
فنان عصامي متميز يعتبره النقاد صاحب أول لوحة صباغية مغربية سنة 1910. تعلم مبادئ التشكيل على يد فنانين غربيين مستقرين بطنجة. نظم أول معرض لفنان مغربي في لندن منذ 1916 وبعدها في مرسيليا سنة 1918، كما كان أول مغربي يقيم رواقا فنيا يشكل النواة لما تبعه من أروقة فنية تشكيلية أخرى.. تتوعت أعمال محمد بن علي الرباطي بين الفن الإسلامي التقليدي والفن الأوروبي الذي تأثر به عبر (دولاكروى) و(ماتيس) اللذان زارا المغرب بحثا عن النور الشمسي.. لتصبح زيارتهما للمغرب، حدثا كبيرا أثرى من الناحية الفنية الساحة التشكيلية المغربية. لكن رغم ذلك تميزت أعماله عنهما برسم واقع المغاربة بشكل أدق.. عبر معايشته العميقة لسكان المدينة العتيقة في طنجة.. وهذا ما جعل للوحاته لمسة فنية مغربية أصيلة..

يقول عنه الناقد فريد الزاهي: «وإذا كانت أعمال الربلطي تتميز بكونها عبارة عن مشاهد من المعيش اليومي، فإنها رغم عصامية صاحبها تبتعد كثيرا عما عرف في ما بعد بالفن الفطري؛ ذلك أنها تعتمد الدقة في الخط والرسم ولا تخرق مبدأ المنظور، مما يجعلها قريبة من التصوير الاستشراقي الذي تدين له بالبنوّة.»

الجيلالي الغرباوي (1971-1930): الحداثة والتجريد الإنفعالي

يعتبر رائد الحداثة التشكيلية في المغرب إذ يؤرخ للفن التشكيلي التجريدي أولى لوحات الجيلالي الغرباوي، كما ينتظر إليه كفنان أنفعالي ومطور ما يسمى الشكل التجريدي الانفعالي في المغرب عبر معايير فنية مدروسة نجد الفنان الجيلالي الغرباوي. فمع ولادة فمع هذه التجربة الجديدة ولد الفن التشكيلي بالمغرب في حداثته ومعاصرته وأسست بالمغرب تصورا جديدا للممارسة التشكيلية ولمدلولاتها وعلاقتها بالواقع.

وتعتمد أعمال الغرباوي في مجملها على انسيابية



الخطوط والأشكال وعنفها الحركي المتفجر أحاسيس ودلالات برؤية جديدة للعالم. إنها ذات نفس تعبيري يجعل من الشكل واللون مطية تعبيرية مباشرة، تستبطن الواقع ولا تصفه، وتتفادى الحكائية من أجل تعبير مركب عن الذات وهواجسها الرئيسة. وتنحو أعمال الجيلالي الغرباوي باتجاه التكثيف الدلالي والإدراكي المباشر للتجربة الوجودية. كان المتتبعون يشبهونه آنذاك بالفنانين كلين وأوشتينغ وغيرهم من مشاهير الرسم والتشكيل في خمسينيات وستينيات القرن الماضي. كما تظر إلى لوحاته على أنه تتميز بعنف يعكس قسوة عيش الفنان وحياته حيث أنه قدم من البادية واحتضن في ملجأ للأيتام قبل الانتقال الى فرنسا.

اشتغل الغرباوي على النحت والحفر gravure رغم أن منحوتاته لم تحظى بالإهتمام وغطت عليها أعمال في الرسم

محمد دريسي: (1946 2003) رسام الموت وغرابتها التي لا تقهر

تتوسط لوحات محمد دريسي صاحب الفن التعبيري «أو ما سماه بعض المهتمين بالفن التشكيلي بالمدرسة 'التعبيرية الاجتماعية» وجوه هائمة، اشتغل الفنان على ملامحها أكثر من عمله على رسم أشكال غير محددة المعالم والأطراف. يعتبر محمد دريسي رساما 'للوجوه المرعبة المقنعة والأجساد المتكسرة المنهكة'. يعد واحدا من الرعيل الأول من رواد الفنانين المغاربة خريجي مدرسة الفنون الجميلة بتطوان، وتكمن جمالية أعماله في ضبطه التام لتعابير ملامح الشخوص التي يرسمها، وأيضا في تنوع تقنيات اشتغاله واختلافها. إذ اعتمدت أعماله على الجبس والورق والحديد والخشب لاختزان أحاسيسه المتلاطمة وجغرافية لروحه المنكسرة. رحلة محمد الدريسي في ملامح الإنسان المغربي واعتماده على تقنيات معاصرة مع الحفاظ على الأصالة في أعماله جعله يصنف ضمن التيار ما بعد الحداثي، كما، نظرا لاشتغاله المتكرر والدائم على مواضيع اجتماعية وانعكاساتها على الأوجه وعلى حالة الأجساد التي يرسمها. يعتمد دريسي في اشتغاله على الوجوه وصور الواقع على مبدأ التغيير والتشويه في بحث عن رصد الحقيقة والمأساة الواقعة خلف الانسجام والفرح الظاهريين

اغترف الرسام والنحات محمد الدريسي من المواضيع الشعبية ومن السلوكات الإنسانية الاجتماعية في الشارع والسوق وبعض الفضاءات التي كان يتردد عليها، فقد احترف الفنان قراءة القسمات الشاحبة لأناس على حافة المجتمع. وانتقل الدريسي في أعماله من عنف الحياة إلى عنف الموت والوجوه المرعبة. ويتجلى ذلك بوضوح في الأقنعة الجنائزية وصناديق الوجوه القاتلة.. كما في تلك لأجسام الشبحية الهزيلة والنظرات المذعورة والعيون الزائغة والوجوه المرقمة. خلاصة القول يبرز ذلك في تلك البشاعة المعممة المدفوعة إلى أقصى الضيق ومنتهى البأساء.

الجسد في لوحات الفنان دريسي سطح متعدد، لكل عضو تشكيله ودلالته يصير معه الوجه قناعا يقترب من المحيا الحيواني. وهذا السطح قلما يستقيم والألوان اعتباطية خالصة وحية مما يمنح نبرة المدرسة الوحشية في التشكيل FAU-VISME للصور الشخوص المأتمية ولمشاهد القيامة ونهاية العالم التي يكمن معناها تحديدا في مجاورتها للموت. حكمتها ربما كانت بعيدا عن المأساة الكامنة هي أن جمال هذا العالم هو ما يقدم نفسه عادة على أنه بشاعة.

فريد بلكاهية: التقليد مستقبل الفن

كان الفنان بلكاهية يردد: «إن الحداثة لا تدرك إلا انطلاقا من القيم العريقة». فعندما عين مديرا لمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء عمل على لنفتاح درسها الاكاديمي على الفنون الشعبية والحرف والصنائع والمشغولات اليدوية التقليدية وإدماجها في المنظومة التعليمية. وهو في ذلك منسجم مع ذاته إذ اعتمد في أعماله صباغة نباتية ومعدنية الأصل كالحناء والكوبالت وقشر البرتقال مؤسسا بذلك اختيارا جذريا حول طبيعة مواد الاشتغال. يستعمل أساسا في عمله الحناء ويؤكد على بعد استعمالها في كامل الثقافة المغربية وهذه الممارسة الشاملة للجسم المجتمعي برمته تجعلها ذات دلالة في قلب اللوحات.

أنجز بلكاهية سلسلة أعمال سماها «أيدي»، كناية عن الجسد الإنساني، إحداها تمد نحو المشاهد بشرتها المغطاة بعلامات عديدة ترسمها الحناء وأخرى بسواد غامق. الحناء عند بلكاهية مرتبطة أساسا بتزيين المرأة تلتصق مباشرة بجلدها يكون معها علامة احتفال بجمال الجسد.

كما اشتغل كثيرا على الجلد التي كانت ينسج فوقه ألوان مواده الطبيعية وكذلك على النحاس كمادة نبيلة ومسامية.

أحمد الشرقاوي: (1934-1967) الشغف بالعلامة

بعد تعلم هذا المنتسب إلى الطريقة الشرقاوية المغربية من جهة الأب وإلى قبيلة أمازيغية من جهة الأم فن الخط على يد شيخ مشهورفي بني ملال، انتقل أحمد الشرقاوي إلى باريس لولوج مدرسة مهن الفنون شعبة الخط متلقيا فنون الحرف والزخرفة والملصقات، ليشتغل بعدها في مجال التصميم الإشهاري هناك. قبل أن يحصل على منحة للدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة بوارسو حيث شكل اتصاله بالرسومات والبحوث الفنية مناسبة لتطوير أعماله الفنية والاغتناء بمفردات العلامة التي سيهتم بها لاحقا. شكلت لحظة العودة إلى المغرب في 1961، فترة شك وتساؤل ومراجعة للذات. سيكتشف بعد عالم العلامات التراثية، فدرس رسوم الوشم المغربية الأمازيغية وكذا زخارف صناعة الفخار وكذلك رسوم زخرفات الزرابي التقليدية. فسرعان ما فكك بنى تلك العلاما ليدمجها في أعماله على هامش الإحالات التصورية، مؤسسا بذلك لغة تشكيلية خاصة به اعتبر من خلالها البعض فنان جوخ المغرب.

توفي أحمد الشرقاوي في زهرة العمر عن سن 33 في علم 1967، كتب عنه الروائي المغربي الشهير الطاهر بن جلون ما يلي: «شغف الرسام المغربي أحمد الشرقاوي بالعلامة وتشكل كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعماله «التجريدية» قراءة لأجمل زوايي بلده في إعادة تأويل رقيق ورفيع لهذا الفن الأصيل والحديث»

أحمد بنيسف: رسام الحمامة والأندلس

أحمد بنيسف سليل مدينة تطوان عاصمة الفنون المغربية والفنان بأشبيلية، ولا يخفى على أحد الارتباط بين المدينتين من حيث إن تاريخهما لصيق بتاريخ الأندلس وهو ما يحبه الفنان جيدا حين يؤكد أنه ليس مغربيا ولا اسبانيا بل أندلسي. مواضيع لوحات هذا الفنان التي طبقت شهرته الآفاق لشخصية ذات نزعة للواقعية وتتميز بحضور الحلم كعنصر مكمل في أغلب أعماله التعبيرية - حضور الحمامة بيضاء في جل لوحاته مهما اختلفت موضوعاتها وتعكس بشكل من الأشكال ترقيما يميز أعماله التشكيلية. ويذكر هنا أن الحمامة البيضاء في المغرب هي لقب لمدينة تطوان التي ترعرع فيها وشرب فيها أولى كؤوس الفن في مدرستها الفنية التي يدين لها المغرب بالكثير في مجال الفن

واقعية أحمد بنيسف ممهورة أيضا بالرومنسية والرمزية. إذ أعاد هذا الفنان للواقعية بعضا من ألقها المنطفئ، بعيدا عن الأكاديمية والموضوعات الاستشراقية الراصدة لليومي. ويبني بنيسف لنفسه مجالا بجانب المحرومين والمستضعفين، ومنتصرا للسلم والأمان، حيث يرصد الشخوص المهمشة والمجالات العتيقة. كما أن ثمة حمامة بيضاء في وضعيات متعددة تسهر على فضاءاته، محملة برسالة لها مدلولاتها المعروفة.

يعد الفنان الآن أحد رموز مدينة أشبيلية إلى درجة أنه الأختيار قد وقع عليه لكي يرسم لوحة الملعب الجديد لفريق المدينة الرئيس

عبد اللطيف الزين: من التجريد إلى التجريب

أحتفلت دار الفنون بالرباط خلال سنة 2010 بذكرى خمسين سنة من إبداع الفنان المغربي العالمي عبد اللطيف الزين حدث حضي بتغطية إعلامية مهمة تدل على قيمة الفنان وانتشاره..

يعد عبد اللطيف الزين المزداد سنة 1940 بمراكش أحد رواد الفن التشكيلي المعاصر في المغرب. بدا مساره في مجال الرسم منذ وقت مبكر إذ افتتح تعليمه الفني في مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء بين 1960 و1962 فرحل بعدها إلى باريس لمواصلة دراسته في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بين 1963 و1965. شارك خلال هذه في بعض المعارض الجماعية (1960) والفردية (معرضا تونس سنة 1964 ولوس أنجلس سنة 1965). أما الحدثان الهامان المساهمان في ظهور وتميز الفنان فكانا هما بينالي باريس وبينالي البرازيل سنة 1965». خلال تلك البدايات كان الاشتغال التشكيلي للفنان الزين يعتبر «عمل مشتغل على الألوان colo-riste تسكنه هاجس الشكل والحركة» على حد تعبير الناقد الفني عبد الرحمن بنحمزة.

وعلى غرار جيله من الفنانين أمثال جيلالي الغرباوي وأحمد الشرقاوي الذين ارتبط بهماء سوميل عبد اللطيف الزين الى الأعمال التجريدية معتمدا التقليات الصوفية وقوة اللون وتأثيره الحاسم. فكانت لوحات (الضاد) أو تلك التي رسمها «لوحة ألوان» سنة 1962 «تشهد على المضمون والحساسية المتصلة». بعد ذلك سينتج أعمالا بنفس النفس كما سيقدم في أعمالا شبه-تصويرية، مثل «حركات الصلاة الأربع» سنة 1964 و«المتسولون» سنة 1965 و«الكاتب العمومي» سنة 1970. كانت تلك اللوحات ذات أبعاد تعبيرية بارزة متأثرا بجماليات المدرسة الانطباعية.

ستكون النصيحة التي قدمها له في باريس ناقد فرنسي حاسمة في تحديد مساره الناجح، إذ همس له بكون أوربا مصابة بتخمة التجريد وأن ما ينجزه لا يعدو محاكاة لما سلف. ووجه إلى أن يرسم بلده الاصلي بضوئه وألوانه مذكرا إياه بما أنجزه عمالقة مثل دولاكروا وماجوريل وبرتوتشي وماتيس من أعمال مستلهمين ضوء وألوان وثقافة المغرب.» يقول عبد اللطيف الزين لاحقا: «منذ ذلك الوقت انشغلت على نقل الواقع المغربي، فشرعت في رسم الحياة اليومية مانحا لألواني ختما مميزا في الرسم»

كان الزين في المغرب في معرضه الأول بباب الرواح (سنة 1965). ينقل الواقع المغربي كما يقرء أنذاك بطريقة مستعجلة إلى درجة أنه شق الطريق من خلال واقعية اجتماعية حيث مواضيع البؤس والانحطاط الاجتماعي والانزعاج الاجتماعي والسياسي قد أثرت على بلاغته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التشكيلية. ويمكننا الحديث هنا عن التزام تعبيري لشدة الأهمية التي كان يعطيها الفنان لتعرية الشخصيات والمشاهد التي كان يرسمها. مرتبطا آنذاك بحركة الألتزام السياسي والأجتماعي للحركة التشكيلية.

عندما سيركز الفنان اشتغاله لاحقا بنفس الروح للاشتغال على طقوس وروح فرق «كناوة» التقليدية في المغرب- التي تمزج في طقوسها ولياليها الروحانية بين التقاليد الإفريقية للعبيد التاريخيين في المغرب والنفس الاسلامي الصوفي وبعض التقاليد الامازيغية العريقة-، فإنه سيتعلق بوصف التعبيرات الموجودة في طقوس الجذبة الكناوية كما تزيدها التقاليد والذاكرة الشعبية المحلية.

إن حدث «الترانس-آرت (Trans'art) أو «فن الجذبة» الذي سيطلقه سنة 1990 وقدم عرضه الأول في مراكش بحضور ما يناهز 140 ناقدا فنيا وصحفيا من مختلف البقاع، كما سيعيد تقديمه خلال المهرجان الدولي للكس الرابع والثلاثين. جعل الفنان حركات أعضاء حلقات «الزار» الكناوية أدوات لرسم لوحات في الفضاء كما استغل ظاهرة الجذبة أو الفرش للحية من أجل إنجاز أعماله ذات البصمات المتكررة. وفي سنة 1992، سينظم الفنان الزين في مراكش ولكادير تظاهرة عمومية أخرى وسماها بـ«ألوان الجاز» (Colors of Jazz) وهو مفهوم يكمل الترانس-آرت أو «فن الجذبة»، لكنه هذه المرة بحضور مشاهير من فناني الجاز الامريكيين مثل سام كيلي، وبودي غيو، وجون بيتش تحت رعاية جمعية الأطلس الكبير. سنة 1994، سيكون الترانس-آرت قد عرف حظا سعيدا وازدهارا مبهجا من خلال عروض وطنية ودولية، كالحلقة الخاصة بالتلفزة اليابانية والمشاركة في سنة المغرب بفرنسا وأربع عروض في باريس بمسرح تريانون «بصمات الرياضة» (دراجة، كرة مضرب، كرة قدم..) مرتقيا بشكل من الأشكال بفكرة الأثر والمتاهات الزائلة التي دشنها مع «فن الجذبة» إلى القمة وناقلا لها إلى سجل موضوعاتي آخر. «إنه إخراج أصيل على اعتبار أن كرة القدم أو كرة التنس أو كرة الغولف، أو أخدود عجلة الدراجة أو باطن الأحذية الرياضية أو أرجل العدائين، لا تترك أبدا على الأرض نفس الأثر ولا تسلك نفس الطريق..

الشعيبية طلال: البدوية التي وصلت الى العالمية

امرأة لمية انتبه النقاد إلى أعمالها الفطرية عندما كانت ترسم بوسائل بدائية من خلال استعمال الأزهار والورود والعشب والتربة لتشكيل لوحات ذات عمق تشكيلي وتعبيري كبير. التقطت عيون النقاد والمهتمين بالفن هذه الملقبة «بدوية الفنون»، فطبقت شهرتها الآفاق وصارت من أهم رموز الفن الفطري العالمي. بلغت لوحاتها مستويات عليا في السوق العالمية للتحف وروائع الأعمال. رغم أن بعض النقاد يعتبرون أن الاهتمام العالمي بها نوع من تكريس للصورة النمطية لعالم متخلف لا يعدو أن يكون فطريا ليس إلا، وأن كل جماله وجماليته يكمن في كونه بدائيا بامتياز.

حوار

القاص المغربي مبارك حسني:

الكاتب غايته خلق لغته الأثيرة المتفردة والشخصية، التي بها يتميز عن الآخرين

مبارك حسني قاص مغربي يكتب باللغتين العربية والفرنسية، نشر أول نص له سنة 1985 بجريدة الإتحاد الإشتراكي، صدرت له بالعربية المجموعات القصصية «رجل يترك معطفه» (2006)، «الجدار ينبت ها هنا» (2008)، و«القبض على الموج» (2011)، وصدرت له بالفرنسية المجموعة القصصية «الغريب لا يقتل» (2012)، إضافة لمشاركته في مؤلف جماعي موسوم بـ«قصص مغربية 2013». ولديه قصص وأشعار منشورة بالعديد من المنابر المغربية والعربية والأجنبية. إلتقينا مبارك حسني وأجرينا معه الحوار التالي:

- هناك من يعتبر الكتابة بلغة أجنبية - في ما يخصك الفرنسية- نفيا في لغة أخرى ليست هي اللغة الأم واغترابا فيها، ألا يشكل لك هذا مشكلا، وأين تجد نفسك أكثر هل في الكتابة بالعربية أم بالفرنسية، بما أنك تكتب بالإثنين وأصدرت مجاميع قصصية بكلتا اللغتين؟

لا أظن الأمر بهذا الشكل وحسب هذا المعنى، وتبعا لهذا الطرح. الكتابة أصلا تمَكُن من إبداع ما في جنس أدبي ما. وبعد ذلك يمكن الحديث عن اللغة والنفي والاغتراب وما إلى ذلك من توصيفات ونعوت وتحديدات. وتأسيسا على هذا المبدأ، لا أعتقد أن الكتابة بلغة غير اللغة الأم تعد نفيا. فالنفي يفترض التواجد خارج المكان وخارج ثقافة المكان، وهو مما لا ينطبق على حالتي المتواضعة. كتبت بالفرنسية في مجالي الحيوي الذي أتكلم فيه الأمازيغية والعربية بطلاقة وبدون مركب نقص، وأكتب في رحابه بالعربية بشكل عفوي وفطري لا يحتاج للنظر الشاجب، أو النقد المازوشي الذاتي، أو دفع التهم المختلفة، أو الإحساس بالذنب. الفرنسية لغة موجودة بحكم واقع حياتي عام بما أنها لغة حاضرة بقوة في كل الوثائق والواجهات، وبحكم واقع شخصي ذاتي، حيث أنني أطالع كثيرا باللغة الفرنسية منذ سنوات المراهقة، وتولدت لدي وشائج قوية وعميقة بهذه اللغة، وطبعا لا بد أن ينتج عن كل هذا رغبة في التعبير بها. وهو ما حصل، وذلك بدون تبخيس للعربية أو انتقاص من قدراتها الإبداعية العظيمة. الحالة مجرد رقص جميل على حبلين تعبيريين رائعين بدون خلفية وتموقف من أي صنف كان.. فالأساس كما قلت هو النجاح في التعبير والكتابة وإتقانهما بالشكل الذي يجعل القارئ المفترض يتواصل معهما....

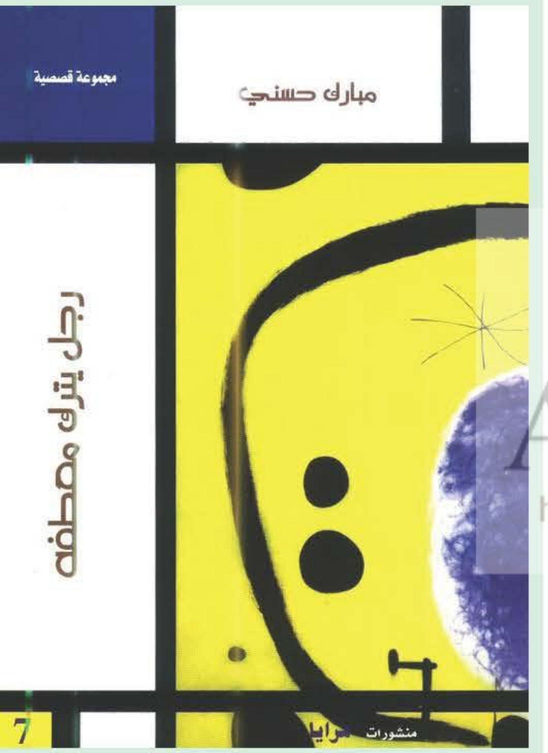
- من يقرأ نصوصك يلاحظ الأهمية التي تعطيها للغة وجمالياتها، حدثني عن هذا الجانب؟

لا لغة بدون جماليات. هي ترصيص وبناء وتوافق مبني على حسن تدبير الكلمات والجمل بهدف التعبير الدقيق الموافق للمراد. أحيانا أحتاج إلى الملمح الشعري في المقاربة السردية، عبر تحوير الكلمة عن الشيء المقصود، وأحيانا أتوخى المقاربة اللصيقة الواصفة، وفي كل الأحيان فمتطلبات القصة ونمو السرد هو ما يفرض الأسلوب والخيار الجمالي. وهذه بالضرورة تسعى كي تتوجد بجمال أخاذ يسترعي الإنتباه. الكاتب غايته خلق لغته الأثيرة المتفردة الشخصية التي بها يتميز عن الآخرين، مرامه التوصل إلى تأسيس أسلوب كتابة خاص به، يجعله يستطيع التعبير عن ما يود إيصاله. واللغة بحر متجدد، يعيد نفسه بقدر ما يخصب ذاته بالجديد الطارئ المستحدث. ويسعف اللغة الفرنسية وجود أدب غزير جدا ووجود نصوص أدبية مؤسسة بلا عد، أصيلة لكتاب الفرنسية أم مترجمة لكبار الكتاب العامين بمهنية كبرى. وهذا يمكن الكاتب بها من الحصول على مرجع لغوي أسلوبي متغير ومتعدد، من شأن الإطلاع عليه أن يمنح زخما يظهر عند الكتابة. وأنا أحب اللغة الشفيفة الشعرية والواصفة في ذات الوقت، وأروم دوما التوفق في نسج ما يقرب المعنى والصورة والغاية.

- ماهي الأشكال والمواضيع التي تجد نفسك فيها أكثر ككاتب؟

الواقعي المضمخ بالعجائبي. باكرا، وجدتني أتحيز لغير الواقعي الفج المسطح في جل قصصي، لكن دون الهرب منه وتنحيته إطلاقا. أي أنني أتوخى دوما الحفاظ على كلاسيكية القواعد عند كتابة كل قصة. يهمني كثيرا نسج حبكة ومفاجأة القارئ بنهاية مميزة، مع مراعاة الوحدة العامة للنص. القصة القصيرة بناء ذكي يجب احترامه بدقة وبصرامة. ليس أي كلام سردي مفتوح إلى ما لا نهاية.

من جهة المواضيع، ليس هناك موضوع خاص بالذات. لكنني كتبت كثيرا انطلاقا من تجربتي الحياتية الخاصة. في العديد من النصوص تكون الشخوص حاملة بعضا مني. قصصي «الجبلية» أغلبها مستوحى من سنوات طويلة قضيتها في الجبال. النصوص المدينية كُتبت تحت تأثير قصص الصراع الوجودي للمنعزل مع العالم المحيط، فقد قرأت همنغواي كافكا وسارتر وكاثرين مانسفيلد وبورخيس مبكرا. ونصوصهم حفرت في ذاكرتي وفي منحى كتابتي أثرا كبيرا. بعد ذلك ومع توالي السنين اكتشفت كتابا آخرين وأساليب أخرى، على غرار ريموند كارفر وخوان رولفو وشارل بكوفسكي وهو ما جعل التجربة تتنوع وتقارب مواضيع وأشكال جديدة. ومن المهم أن أذكر هنا تأثير الرواية البوليسية في سلسلة série noire التي أدمن على قراءتها بكثرة وهي جعلتني أتمكن من القواعد التشويقية والفجائية في سردها الممتعة بألق.



الكاتب الزبير بن بوشتى بمقر المجلة

- شكل الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية إضافة مهمة في السرد المغربي عموما، ونجد بعض الكتاب بلغة موليير تفوقوا في بعض الأحيان على كُتاب العربية، وما الطاهر بن جلون في الرواية سوى مثال على ذلك، إلى ماذا يمكن أن ترد هذا التفوق، إذا كنت تشاطرني الرأي؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما قلت قبل قليل، لوجود زخم أدبي غزير يمتح منه كاتب الفرنسية، هذا معطى مهم لا بد من الإشارة والقليل ممن يفعل ذلك. ثم هناك بطبيعة الحال كون الكتاب المغاربة بالفرنسية لهم ظروف خاصة جعلتهم يكتبون بها. وأبرزهم محمد خير الدين وإدريس الشرايبي، وهما في نظري المتواضع، الأفضل. طبعا هنا أجيال من الكتاب رغم قلتهم، ولكل جيل مبرراته، وليسوا كلهم كتابا موهوبين، فالعديد يقلدون ويسايرون موضة اللغة الأجنبية «المتقدمة» حسب زعم شائع. المهم هو الحصول على مساحة ضوء حقيقية في حقل الكتابة، التوفر على علاقة خاصة باللغة بعد مشوار غير يسير. الفرنسية لغة أدبية بامتياز، ولها حراسها الحريصون على أن تظل بدون خدوش... لا يكفي أن تدبج انطلاقا من قاموسها كي تقبلك في رحابها، فالأدب عامة يبحث عن الموهبة النادرة. كتابنا المغاربة بالفرنسية حاضرون بشكل أو بآخر، والدليل هو زيارة رواق الكتب بـ«FNAC» بمدينة باريس مثلا للتعرف على حجم حضورهم، وهو جد ضئيل لكن مغربيا هم جزء مهم من إبداعنا.

- كونك قاصا لا يمنعك من الاستمرار في مواكبة ما ينتج سينمائيا في المغرب، إذ أنك من بين النقاد المغاربة الذين يكتبون باستمرار عن الأفلام المغربية... بين الإبداع والكتابة عن السينما كيف يرتب مبارك حسني وقته وأولوياته في الكتابة؟

حاليا توقفت عن الكتابة حول السينما. السينما المغربية على الأقل. وكل وقتي المخصص للكتابة أخصصه للقصة القصيرة وللأدب وللمقال الثقافي المرتبط بالأدب والتشكيل والشأن العام أحيانا. أخذ مني النقد السينمائي الكثير من الجهد والوقت والاهتمام طيلة عشرين سنة تقريبا. ويجب أن أعترف بأنني لست راضيا عن جملة من المقالات التي كتبت. أخشى أن لا تظل السينما ذلك الحلم المغربي الجميل. وكيفما كان الحال، فليس أهم من تكتب وتبدع. كنت دائما كاتب قصة ولم أتخلى عنها قط وفي فترة اعتقدت أنني يجب أن أخصص وقتا مجاورا كي أؤسس تجربة كتابية في مجال النقد السينمائي، فكتبت مقالات جميلة تحت تأثير قاموس ومقاربات المدرسة النقدية الفرنسية. لكن ما الجدوى في الأخير؟ فما يظل هو ما تبدعه...

- كناقد سينمائي كيف ترى ما وصلت إليه السينما المغربية؟

مع الأسف لم ترق بعد إلى ما كان المثقفون المغاربة الغيورون يصبون إليه. صارت مطية لأشياء أخرى غير الفن والتعبير والسينما. تراكم فعلي موجود، مواهب قليلة هنا وهناك، لكن السينما التي بقامة الوطن وبقامة الإبداع الإنساني، كعلامة قوية عليهما، ما تزال في حكم الغائب، رغم وجود بعض النوايا الطيبة...

- حينما تكتب نصا نقديا هل تعمل على أن يكون إبداعا على إبداع أم لا تعطيه نفس الجهد والقيمة اللذين تعطيهما لنصوصك القصصية؟

كنت أسعى كي يكون نصا حقيقيا، أعتقد أن الكتابة عن الإبداع يجب أن تكون مبدعة أيضا احتراما للإبداع وللفن وللكتابة. لكن كم فيلم مغربي، يمكن وصفه بالعمل الإبداعي؟ أترك لك الجواب...

القاص مبارك حسني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كوني أكتب بلغتين، مجرد رقص جميل على حبلين تعبيريين رائعين، بدون خلفية وتموقف من أي صنف كان

- باعتبارك مهتما بالسينما وقاصا ألا تفكر في كتابة السيناريو أو المرور للإخراج كما فعل بعض النقاد السينمائيين المغاربة، أو بعض الكتاب كيوسف فاضل؟

لا. لسبب بسيط هو أنني لا أستطيع تحمل رفض عمل تخييلي كالسيناريو بعد جهود شهور أو سنوات من الكتابة. فكما تعرف، السيناريو ليس سوى مسودة، خطاطة، مهما كانت درجة إبداعيتها، ولا وجود له خارج تحوله إلى شريط سينمائي. لا أقدر على مغامرة كهذه، وأنا معجب بقدرة كاتبنا الكبير الصديق يوسف فاضل على صبره طيلة سنوات سابقة على مراودة هذا العفريت وأحب نجاحه في هذا المجال، ومعجب بأناة صديقي الكاتب عبد الإله الحمدوشي في تخير كتابة السيناريوهات واقتراحها والتوصل إلى فرضها تلفزيونيا وسينمائيا.

أنا صراحة لا أستطيع مباشرة عمل مرتهن بهذا الشكل، خاصة وبأنني كاتب منعزل، ولا أبحث عن مواطئ لما أكتب أو لا أحسن البحث عنها. أحب أن أكتب فقط. القصة أولا والمقالة ثانيا.

تدريس الدارجة.. أو تحقيق حلم الإستعمار

على الخط المستقيم

■ يونس إمغران

** يبدو أن الحديث عن اعتماد «الدارجة» المغربية كأداة للتدريس والتعلم، في الوقت الحالي، قد خفت قليلا، وتراجع إلى الوراء، وكأن أصحاب هذه الدعوة اقتنعوا أخيرا بتهافت مطلبهم، وصعوبة تحقيقه.. لكن الواقع غير ذلك، لأنه ليس هناك أي تراجع و لا خفوت، بقدر ما هناك استجماع للقوى والإرادات والأفكار، لخوض معركة أكبر، تكون -هذه المرة- موسومة بالحركة والفعل والعمل، وبعيدة عن الشعار والقول، وعن «مجرد الدعوة». لذا فإن تناولنا لهذا الموضوع -بعد أن انصرفت صفحات الإعلام بمختلف أشكاله عن طرحه بصورة كلية- يأتي في سياق التحذير من الاستهانة بدعوة «التدريس بالدارجة المغربية»، وأخذها بالجدية الكاملة، رغم أننا على إدراك تام، بأن أصحاب هذه الدعوة الشنيعة، يمتازون بضعف النفس والإرادة، وقلة العقل والحيلة، وحب الظهور والشهرة.

وعليه، فإنه ليس من باب الصدفة إطلاقا، أن يكون صاحب الدعوة إلى اعتماد لهجتنا الدارجة، كلغة تعليم وتواصل علمي بمدارسنا العمومية ممن لا علاقة لهم بقطاع التربية والتكوين.. بل من سخرية القدر، أن يكون صاحب هذه الدعوة رجل إشهار وتسويق وتجارة.. أي أن الدعوة في عمقها وخلفيتها، تبقى مجرد عملية تجارية تسعى لتحقيق الربح المادي والمعنوي معا، إن لم يحالفها -كما يتمنى أصحابها- الإخفاق والانهيار والكساد.

إن الدعوة إلى تدريس اللهجة الدارجة، أو ما يعرف بالعامية، بالمدرسة العمومية، ليست أمرا جديدا، وليست محاولة معزولة عن المؤثرات الإيديولوجية.. وإنما هي محاولة قديمة، تبناها مثقفون كبار بالوطن العربي، حيث جندوا لها إمكانيات ضخمة؛ مادية وأدبية ولوجيستيكية، وروجوا لها بكل لغات وتقنيات الفن التجاري، فما ربحت تجارتهم، و ما كانوا مهتدين.

لقد حمل طه حسين (وغيره) على عاتقه -وهو عميد الأدب العربي- مشروع إنجاح اعتماد العامية، ليس، في التعليم فحسب، وإنما أيضا في مجالات الثقافة والفن والتاريخ والعلوم، بيد أنه عجز عن تحقيق هذا المشروع الذي يعرف الجميع، أن بوادره الأولى، وشراراته النارية، انطلقت على أيدي المستعمر الأوربي المتعدد بجنسياته.. وحينما نقول المستعمر، ونؤكد على سبقه في هذا «الاختراع الجهنمي»، فلكي نعيد اكتشاف الحقيقة مرة ثانية، ونميط عنها اللثام، وهي: أن الهدف من الترويج لاعتماد هذا الأسلوب في التواصل اللغوي والانساني، هو محو الذاكرة العربية من مخزونها التراثي والحضاري، وإعدام الصلة بكلام الله عز وجل «القرآن» العظيم، وتبديد هويتنا اللغوية المتماسكة، والمسكونة بالسحر البياني الرائع، والمتمثلة أولا في حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفي نوادر الإبداع العربي كمقامات الحريري، ورسالة الغفران، ومؤلفات الجاحظ وشعر أبي تمام، والبحتري، والمتنبي، وابن هانئ، وابن زنيع، وابن زيدون، وعشرات الآلاف من أسفار علمائنا ونوابغنا في الشعر والنثر والملحمة.

إن تدريس الدراجة بمدرستنا العمومية، معناه: أننا مطالبون بانتظار ألف عام لكي نراكم تراثا عاميا (في النحو والإعراب والبلاغة والتاريخ والجغرافية والتواصل والحضارة).. هذا في الوقت الذي لا نملك فيه أدنى يقين، على إمكانية نجاح هذا المسعى، ولا أي أمل في تحقيق هذا المطلب، خصوصا وأن محاولات عديدة من هذا اللون، امتلأت بها سماء الوطن العربي منذ القديم، فلم تمطر علينا ذهبا، ولا فضة، ولا حتى طينا.

غير أن الواقع يفيد؛ أن الاختلال الذي تعانيه منظومتنا التعليمية مرده في الأساس، إلى غياب الإرادة السياسية، وتبعية كثير من مسؤولي هذا البلد الأمين للثقافة الغربية، والانخراط بعض صناع القرار في مشروع خطير لا يرمي إطلاقا إلى تحفيز الأمة على ضرورة الخروج من مأزق التجارب الغربية المسكونة بقيمها المسيحية، وأعرافها العلمانية.

ومن ثم، فإن بقاء اللغة العربية فاعلة ومتفاعلة بمحيطنا الاجتماعي والتعليمي والثقافي مدة خمسة عشر قرنا، تأكيد قوي على أنها كائن حي، وأنها تستبطن داخلها مقومات الصمود والخلود، وعناصر القابلية للتطور والتنمية الإيجابيين.. وأنها الجهاز العصبي النابض بالحياة لمجتمعنا العربي برمته.. فقط نحتاج إلى جرأة سياسية لاعتمادها لغة للتشريع، وتدبير الشأن العام، والتحاور مع الآخر والتواصل معه في قضايا الحياة، والبناء الحضاري، والمصير المشترك.

إن الحقيقة الثابتة، هي أن لغتنا العربية أنتجت -قديما- وأبدعت وراكمت تراثا عظيما في شتى فنون العلم والمعرفة، ثم ابتلاها الله عز وجل بأنظمة سياسية واجتماعية وثقافية فاسدة، عزلتها عن المجال العلمي، وقذفت بها بين الزوايا والأضرحة وكتاتيب التعليم العتيق، ترتاع وتقتات وتحتمي من صروف الدهر، وعوادي الزمن.. أملا في وأدها، والإجهاز عليها بضربة قاضية.

ولكن الله يأبى أن يتركها بدون رعاية وحماية وحفظ، وهو القائل سبحانه: «إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون».. فضمن لها بذلك الحفظ والخلود، بما ضمن للقرآن الكريم من خلود أزلي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

ربما كنت كاتبا أمس لكنني لا أعرف الآن*

د. محمد الدغمومي

1
قبل أن يصبح الكاتب كاتبا لابد أن تكون له كتابة متحققة كنصوص، مشروطة بغاية وجودها! وهي غاية قد تكون مجرد رغبة يسعى الكاتب إليها حين يجدها تعبيرا عن رغبة ذاتية ملحة تسد نقائصة وتلبي طموحاته النفسية، فقط. أو قد تكون نزوعا متمثلا لإرادة وجودية تترجم موقفا من الوجود أو الحياة، فيرى الوجود منفى أو جحيما أومتاهة ينبغي كشف أسراره ومكامن القهر والرعب والموت، والبحث عما يجعله محتملا، مفضيا إلى الوجود الأجمل.
وهنا بالضبط أشعر بأن الكتابة تستجيب لإرادتي وأنصت إلى كائن آخر يسكنني؛ إنسان آخر، هو المجتمع، وهو أيضا ذلك البدائي الذي ورثت عنه قدرة التخييل وسميتها خيالا؛ ذلك التخييل الذي مكنه من تمثل الوجود وتشخيصه في صور وأساطير لا تعرف حدودا فاصلة بين الإنسان والمقدس والطبيعة والسماء والأرض، ومارس السحر والطقوس وكتب الطلاسم والرموز ...
إن هذا البدائي يسكن أعماق لا وعينا جميعا وبوعي متفاوت وتجليات متعددة ومن خلاله صار الفن والأدب استعادة له وتصرفا نشرح به معنى وجودنا البشري، متحدثين عن الوجود وعن فرديتنا وعن علاقتنا بعضنا البعض وفي زمن ومكان تعايشنا وصراعنا مع مختلف القوى ..
عالم وجود تتمثله من خلال أربع مرايا:
- مرآة مستوية صقيلة هي مرآة العقل والمنطق.
- ومرآة مقعرة نرى الوجود من خلالها مكثفا ..
- ومرآة محدبة ينعكس الوجود عليها بلا حدود واضحة بل مائعة ومختلطة ومتناقضة..
- ومرآة متشظية يتحول الوجود فيها إلى أجزاء وشذرات يصعب ترميمها ..
وفي هذه المرايا تتوزع الكتابة وتتلون فيها.
ومن ثم يصبح النقد الأدبي، بالنسبة إلي، كتابة ملزمة بالنظر عبر المرآة الأولى..
وأما القصة القصيرة فهي في نظرتي إلى الوجود عبر ما يمكن رؤيته داخل المرآة المقعرة كحالة أو موقف، مع السعي إلى محاولة قلب المرآة إلى مرآة محدبة.
والرواية هي مرآة محدبة، مع محاولة تقريبها من مكر المرايا الأخرى...
وتبقى المرآة الرابعة موضوعة أمام الشعراء الذين يبحثون عن ذواتهم وعن ترميمها.. ولا أحسب أني أملك من موروثي البدائي مايغريني بأن أكون بدائيا قحا ..

2
إن كل كاتب له وضع اعتباري، من حقه أن يتحدث عن نفسه، مبررا أو شارحا لماذا يسمي نفسه كاتبا. ليس مطالبا بإقناع أحد؛ إذا حاز الصفة من خلال الآخر، أعني أنه لم يدع الصفة عن رغبة ذاتية نفسية ولا اختلسها ولا منحت له بالصدفة، بل لأن جهات أو مؤسسات أو محافل أقرت له بتلك الصفة ووجدت في كتابته ما تريده منها وبها، وحتى وهي لا تعبأ بمنع من لا يحظى بأي وضع أن يتحدث عن نفسه وعن كتابته ويتطاول على غيره ويكتب فقط لنفسه..
حقا كل كاتب، منذ بدء الكتابة استحضر وجود الآخر، في حضوره وغيابه، إذ الكاتب من المفروض ألا يكتب لنفسه، فهو ينتمي بالضرورة إلى المجال الثقافي، لأن الكتابة ملك عام؛ أي ممارسة ثقافية تتداول وتؤول بحسب حاجات المجتمع والفئات، صاحبة الرغبة فيها: والمجتمع هنا ليس شتاتا من الأفراد بل جملة مواقع بالثقافة تتعايش، تتحدث باسم الثقافة وباسم المعرفة وباسم القيم والمصالح الجماعية: وإليها يعود الإقرار بالوضع الاعتباري والاعتراف بالكتابة التي تستحقة.
وهي:
+موقع القارئ الذي من خلال تلقيه للكتابة يصبح أول من يعترف بوجودها وبوجود الكاتب تبعا ..
+موقع القارئ النقدي الذي يتقمص دور المتخصص في تلقي الكتابة ورصدها بما يتعين أن تكون عليه من حيث شروطها وأثرها في الثقافة...
+موقع الإعلام الذي يتولى مرافقة الكتابة وتسهيل حضورها في المجال الثقافي تعريفا وتقريبا ..لخدمة الكتابة، لتحقيق حاجاته الخاصة كما هو الحال في حقلنا الثقافي المختل..
+موقع المؤسسات الناشرة التي تحقق مصلحتها من خلال ترويج الكتابة ماديا وإيديولوجيا بتفاعلها مع بقية المواقع وتوظيفها ..
+موقع الإنتاج المعرفي الخاص والعام الذي يتعامل مع الكتابة باعتبارها كتابة معرفية اجتماعية ذات حمولات تاريخية وفلسفية وإيديولوجية من خلال العمل الأكاديمي والجمعوي المختص...
+إضافة إلى هذه المواقع هناك موقع جماعة الكتاب أنفسهم، وهو موقع العلاقات التي يتعين أن تكون مؤثرة إيجابا، ومؤكدة لعلاقة الاعتراف ومغلبة حضور النصوص أساسا وليس علاقة الأشخاص، حتى تحظى العلاقة بين الكتاب قيمة نابعة من تقدير النصوص حتى تشمل الكتاب بعد ذلك.
لكن للأسف فإن هذا الموقع تسوده فعل التجاهل وعدم الاعتراف، والحساسيات مما يساهم في التشويش على الوضع الاعتباري العام للكتابة، خصوصا حين يتدخل في هذا الموقع المتطفلون ممن يروجون أسماء ضد أسماء وبعقلية صبيانية يعيدون إنتاج ذهنية اللعب السائدة في الدروب الشعبية والشعبوية..
وهذا الموقع يسيء إلى الكتابة حين يمارس بعض أشباه الكتاب لغة الكذب الإيديولوجي باسم النقد أو باسم العمل الثقافي الجمعوي وصراع الأجيال.
إن العلاقة التي يتعين أن تكون، بين الكتاب والمثقفين عموما، علاقة حوار ونقاش وتنافس، لاعلاقة تنازع وتشكيك وتجاهل؛ إذ الحوار والجدل، بين النصوص، لا الأسماء، يصنعان البدائل والتمايزات، ويعطيان للمواقع السابقة مجال عملها وللكتابة حضورها المتعدد والمختلف، ثم أثرها المرغوب فيه..

3
هنا أجد الكثير من التردد والإنزعاج في الحديث عن نفسي كاسم وشخص: ولا أملك الشجاعة للحديث عن أي وضع اعتباري يخصني لذا أتحدث عن الكتابة، لا الكتابة التي أوقعها باسمي، ولكنها الكتابة التي أريد والتي أراها ممكنة وتستجيب لحاجات المجتمع؛ مجتمع القراء، ومطالب المجتمع الذي أتشرب ثقافته وأسعى أن يكون لها أثر فيها ويكون لها أيضا أثر فيها ..حيث تكون إرادتي الوجودية، كما أتصورها، مشروطة بحضور من يشاطرني الوجود والأسئلة ويسعى إلى إيجاد ما يبحث عنه..

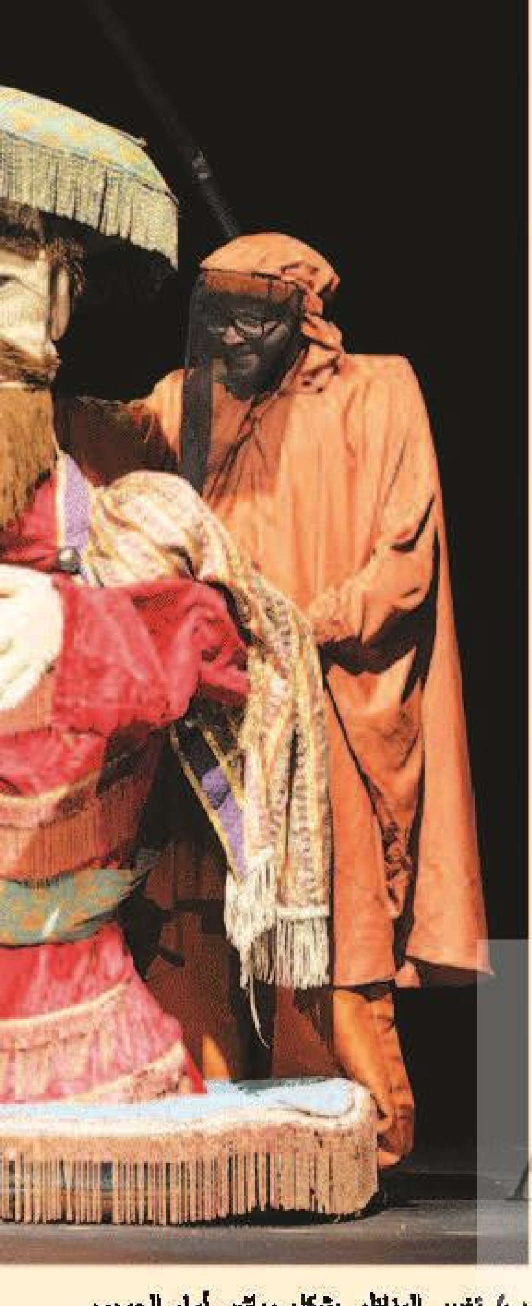
4
أعترف أني مقصر ولا أملك الحماس الذي يغريني بنشر كل ما أكتبه. وكثيرا ما أشعر بقلة الجدوى من النشر بسبب ما يسود المجال الثقافي من سوء التقدير وضعف القراءة الناجم عن هجانة المجال الثقافي وتعثرات المواقع التي عرضت لها منذ لحظات، وربما أيضا لأني لا أعلق على الكتابة أي غاية سوى الكتابة، لا عن رغبة في نيل شرف أو شهرة أو ربح. فالكتابة بالنسبة لي كما قلت: هي إرادة وجودية. أي أني أتمثلها كممارسة وجود تحمل معنى أن أكون موجودا ومتورطا في الحياة وتستوجب الإعلان عن هذا الوجود كموقف يكشف ما يخفى فيها وما يحيط بها من أسرار وغموض وظلم وغرائب وحروب غير معلنة وتدمير خبيث للقيم والإنسان. وقد أقول إني بهذا الفهم أنصت كثيرا إلى الإنسان البدائي الذي سكن في دهاليز لا وعيي بأساطيره وخرافاته ومعتقداته وترجم وجوده في العالم الغابر بما حكاه وأنا مثله أسايره بعد أن صارت الأسطورة متشظية متوزعة في المجتمعات البشرية الحديثة، وأصبح المبدع حقا يريد اقتناص تفاصيل منها بإحلال الإنسان الحديث في قلب الأسطورة بوجوده الفردي أو المجتمعي، وفوق الأرض ومع من يعيش.
إننا كثيرا ما نرى لغتنا في حاجة إلى قدرة استعارية حتى نستحضر ذلك البدائي مرة بالشعر ومرة بالقصة القصيرة ومرة بالرواية ومرة بالرسم، ونتوسل في ذلك ليس بمعرفة القواعد وأنواع التشكيل، من حيث هي نحو كنحو اللغة الذي لا يصنع إبداعا أو فنا وإنما بنحو آخر سري، هو لغة البدائي الساكن في أعماقنا ..
هنا أتحدث عن تصور وليس عن نصوص أنجزتها، فبيني وبين ما كتبته مسافة من الغموض والصمت، مساحة مباحة ومستباحة ومشاعة ..فيها حقا عناصر ذاتية مبررة بمفهم خاص للإبداع وليس فيها إلا القدر المطلوب من العقل الذي أفضل أن يحكم، أساسا، تصوري لمفهوم النقد والبحث الأكاديمي وهو أيضا تصور نابع من إرادة خاصة تعي ما هو مطلوب في هذا المجال باعتبار أنه محكوم بنحو آخر، مفرداته المفاهيم، وجملته الأنساق والنظريات، ونتائجه حقائق العلم ومبادئ الوعي الإبيستيمولوجي ..
وهنا أيضا أقر بكسلي بسبب ما يعرفه المجال العلمي من تجاهل وانتقاص خصوصا في الحقل الجامعي الفقير، وفي السياسة الثقافية وطنيا، والمجال الثقافي عامة؛ حيث تحظى الراقصة والممثل الأجنبي والرياضي الفاشل والكاتب المنحرف، والكاتب المتفرنس بالاعتبار، وكأن الكاتب المغربي أوالباحث المغربي ليس له أي اعتبار ...

*كلمة الدكتور محمد الدغمومي بمناسبة تكريمه من طرف فرع اتحاد كتاب المغرب بتمارة بتعاون مع عمالة الصخيرات تمارة والذي شارك فيه سعيد يقطين، محمد الداهي، عبد اللطيف محفوظ، محمد غرناط، وإدريس الخضراوي وآخرين...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما الجديد في الإخراج المسرحي عند جماعة المسرح الإحتفالي؟

محسن صغيري



لاشك أن المسرح \ الحقل عند جماعة المسرح الاحتفالي يقوم على مقومات وأركان منها البناية حيث طرحت بخصوصها تساؤلات متعددة حول ما إذا كانت البناية المسرحية في شكلها الايطالي تستجيب لخصوصيات المسرح المغربي والعربي.

وهناك الممثل ذلك الكائن الكيميائي الذي تكمن وظيفته في المزج بين مكونات الواقع، وهناك الجمهور والذي ينبغي أن يكون مبدعا ومنتجا لأنه يعد طاقة كبيرة باعتباره محرك التاريخ.

إضافة إلى المقومات السابقة التي يقوم عليها هذا المسرح، هناك الإخراج المسرحي والذي يقتضي منا الحديث عنه الاقتراب من الأسئلة التالية: من هو المخرج؟ ما هي مكانته داخل هذا المسرح؟ ما هي مرجعيات الإخراج المسرحي عند هذه الجماعة؟ ما هو الجديد والمغاير في الإخراج عند هذه الجماعة؟

يحتل المخرج المسرحي مكانة متميزة في المسرح الاحتفالي لأنه يعد المبدع الثاني بعد المؤلف، ومن ثمة، فإنه يعمل على قراءة نص المؤلف برؤية أخرى اعتمادا على تقنيات وأدوات مغايرة للقراءة، ولهذا يعد صانعا ومبدعا.

ورغم الصعوبات التي تواجهه، فإنه يظل غائبا عن الأنظار ولا يظهر للعيان حيث لاوجود له إلا خارج الفعل المسرحي.

إن دوره يتجاوز نطاق الصنعة إلى الإبداع، لذلك يعد الإخراج المسرحي: (قراءة ثانية للنص أو لنقل بأنه كتابة ثانية للنص الدرامي، وبهذا كان المخرج شريكا في العملية الإبداعية، إنه مبدع وليس مجرد صانع(1).

إن المخرج يحاول أن يعيد كتابة النص المسرحي من جديد وهذه الكتابة مغايرة لما اعتدنا عليه في الكتابات الأخرى في حقل الأدب لأنها: (كتابة سينوغرافية، أي أنها لاتكتب على الورق ولكنها تكتب داخل الفضاء الذي تمثله الخشبة، وهو فضاء حسي يجسده المكان والزمان. فالمخرج يجد نفسه دائما داخل مكان فارغ، وأمام زمن فارغ، لذلك كان عليه أن يخرج هذا الفضاء من حالة الفراغ إلى حالة

الامتلاء، وأن ينتقل به من حالة السكون إلى حالة الفعل والحركة) (2).

إن مهمة المخرج تتجسد في إعادة قراءة النص الأدبي وفق جملة من الأدوات الإجرائية التي تساعد على أن يجعل من الفضاء المسرحي الفارغ ممتلئا، وبذلك فإن رؤيته للنص تعمل على (خلق حياة جديدة وجمع مجموعة من المحاور داخل مناخ خاص بزمن معين ..فهي فعل حقيقي لمحاكاة المسرح الذي يحدد وجود أشخاص يتحركون داخل بنية لغوية بحضور محاورين مشاركين ..فهي عملية ملازمة

للنص وملتصقة بأس المسرح (3)

ولا يقتصر دور المخرج على هذه التسمية فحسب، بل إنه يتجاوز ذلك إلى الدخول في حوار ثلاثي الأبعاد والمستويات، فهو من جهة أولى يحاور نص المؤلف حيث يتوج هذا الحوار بتركيبات إبداعية تجمع بين الفن والصناعة، ومن جهة ثانية يدخل في حوار مع الممثلين، يصغي إليهم وينصت إلى آرائهم واقتراحاتهم، ومن ثمة، فإن المخرج المسرحي في المسرح الاحتفالي، يخالف الشكل الكلاسيكي للإخراج حيث كان المخرج يمثل فيه سلطة الرقابة وتوجيه الممثلين الذين لايجوز لهم مناقشته لأنه صاحب المعرفة الكلية ، ولأنه أيضا كان محط ثقة بالنسبة للجميع، الشيء الذي أدى ببعض المخرجين إلى التعامل مع الممثلين بطريقة آلية، يحركونهم مثل الكراكيز، فقد كان المخرج آمرا والممثل مأمورا، عليه أن يمتثل الأوامر دون أن يناقش ولا أن يخالف، إلا أن (ديكتاتورية المخرج قد انقرضت في المنظور الاحتفالي، كما أن المخرج يتخذ اسما آخر، قد نسميه المنسق أو الموجه الفني أو الباحث الاحتفالي أو مصطلحا سيأتي به القاموس الاحتفالي.(4)

ومن جهة ثالثة وأخيرة يدخل المخرج في حوار مع الجمهور عن طريق تصحيح رؤيته للأشياء حيث يصبح الحس النقدي سلاحه المفضل في صناعة الأحداث وفي اتخاذ القرار أثناء العرض.

وتعد المدارس الغربية في الإخراج المرجع الأساس للمسرح الاحتفالي الذي استفاد من التقنيات الغربية المتمثلة في المسرح الملحمي ومسرح قسطنطين ستانسلافسكي والمسرح الفقير ومسرح القسوة. فمفهوم الاندماج الاحتفالي مثلا الذي يعد تقنية جديدة في الإخراج، يقترب من مفهوم التغريب البريشتي) من هنا إذن يبدو أن الاندماج الاحتفالي أقرب إلى التباعد البريشتي، لأنهما معا يؤكدان على الانفصال والاتصال، انفصال الممثل عن الدور والاتصال من حيث الإتقان، وهذا يعني عند بريشت أن الممثل يعمل على تحريك فكر الجمهور وإشغال ذهنه، ويعني عند الاحتفالية إشراك هذا الجمهور في فضح لعبة التمثيل حتى لاينخدع ويتوهم بما يراه ويعتقد أنه حقيقة.(5)

واستفاد المسرح الاحتفالي من حيث الإخراج من مسرح برتولد بريشت في عدة جوانب منها:

أ) الاستعمال المغاير للمسرح التقليدي من حيث توظيف المكان والزمان وطريقة الحدث وطريقة السرد والأدوات التعبيرية من ديكور وإضاءة وموسيقى ولباس وملكياج. بطرق جديدة تجعل المتفرج ينظر إليها بوعي نقدي.

ب) تغيير المناظر بشكل مباشر أمام الجمهور دون إسدال الستار.

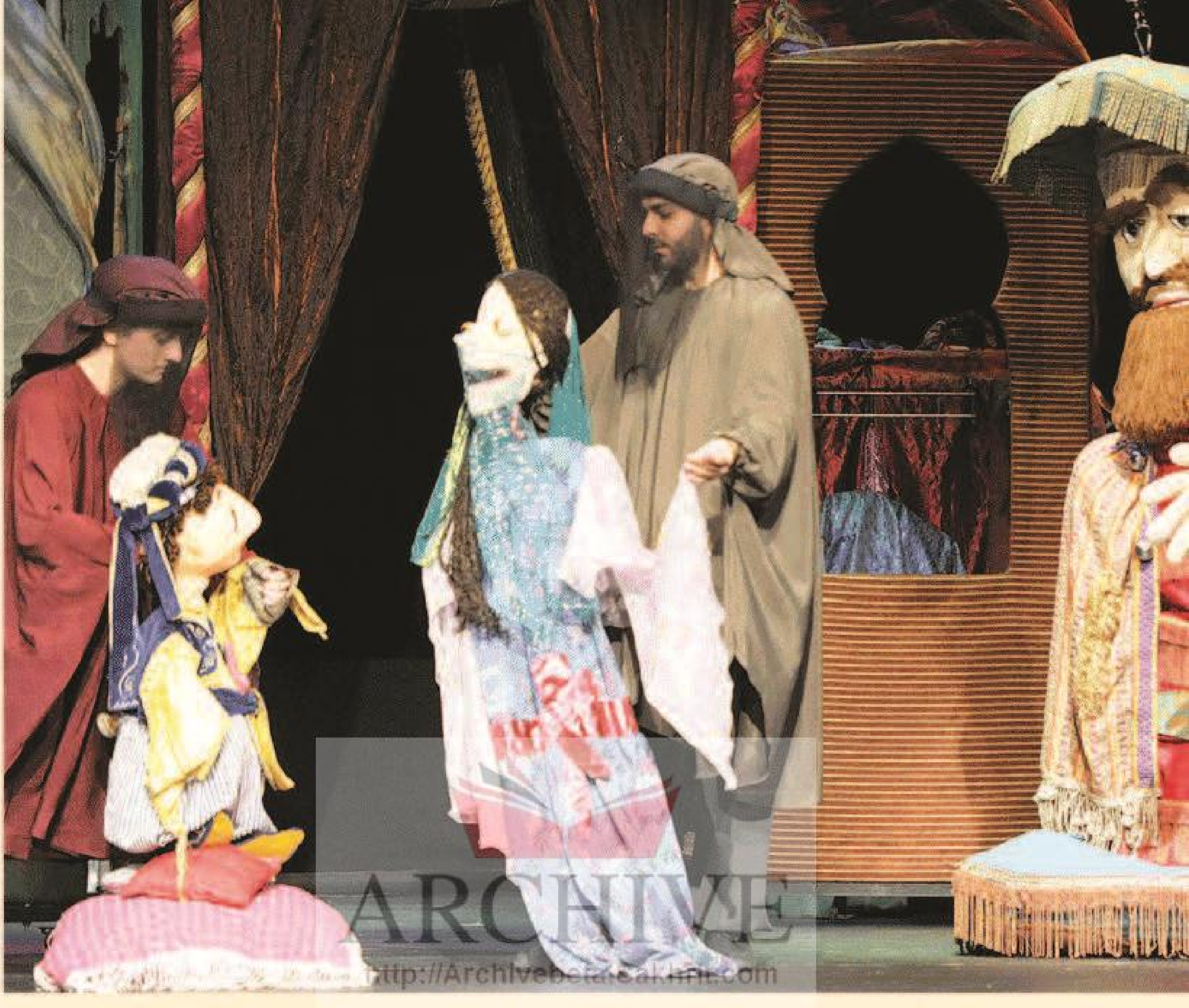
ج) أن حياة المسرح لها ارتباط قوي بالاتصال الحي والمستمر بالممثل والجمهور.

أما عن التقنيات المستخدمة في المسرح الاحتفالي، فإنها ليست ذات أهمية كبرى نظرا لأن المسرح الحق هو الذي يسعى إلى التحرر من جاذبية الآلية والتكلف حيث إن (التمثيل يقتل التمثيل، كما أن الإخراج أيضا، من الممكن أن يقتل الإخراج، خصوصا إذا لم يكن هذا الإخراج شفافا بالقدر الذي يظهره ويخفيه في نفس الوقت، يظهره كفعل ونبض وأنفاس، ويخفيه كتقنيات جامدة وآليات وتنظيمات خاصة(6).

فعلى مستوى الديكور كتقنية في الإخراج مثلا، تسعى هذه الجماعة إلى إعادة النظر في العلاقة التقليدية بين الإنسان والمحيط من جهة، وبين الممثل والديكور من جهة أخرى. كما أنها عملت على إزالة غربة المحيط عن طريق صناعته وتشكيله تشكيلا جديدا.

وعلى مستوى اللباس، فخلافا للمسرح التقليدي الذي كان يجعل من لباس الممثل شيئا ملتصقا وملتحما بشخصيته إلى الحد الذي يجعل هذا اللباس دالا عليها، بل وعلى مركزها الديني والاجتماعي، فإن المسرح الاحتفالي يقيم الفرق

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com



ARCHIVE

بين اللباس ومن يرتديه. وقد وضعت جملة من النقط التي ينبغي مراعاتها في استخدام الملابس داخل المسرح الاحتفالي ومنها:

أ) الاقتصاد في الملابس.

ب) أن يكون لها ظاهر وباطن حتى إذا انقلبت الشخصية، انقلب اللباس والعكس بالعكس.

ج) ينبغي تعليق هذه الملابس على مشجب أو دمى كبيرة أو أن تدلى بخيط من أعلى.

د) ينبغي أن تبتعد أكثر ما يمكن عن الرمزية المبتذلة.

أما الإضاءة في هذا المسرح، فهي ليست من الأهمية بمكان، فالمهم هو الفعل الذي يجعل المسرح ظاهرا ومكشوفا حيث تتخلى المسرحية عن طابعها السحري وتصبح فعلا مركبا يساهم فيه عمال عديدون، كما أنه من المفيد أن تضاء الصالة بين الحين والآخر حتى لايكون الظلام متصلا، لأن استمراره يمكن أن يولد الرغبة في النوم، كما أن استعمال الألوان في الضوء داخل هذا المسرح من شأنه أن يعمق الإحساس بجو الاحتفال وطقسه وملابسه عند المتفرج.

وفيما يخص الماكياج، فينبغي التمييز فيه بين وظيفتين: وظيفة تزيينية ووظيفة تعبيرية حيث إن المسرح الاحتفالي لايقبل التزيين ويسعى إلى كشف الزيف للجمهور، أما الماكياج في شقه التعبيري فمسألة ضرورية في هذا المسرح شريطة ألا يكون بديلا عن الماكياج الداخلي الذي يحتل الصدارة.

كما أن هذه الجماعة لاتبالغ في استخدام الإكسسوارات في المسرح، وإنما تعتمد على أدوات قليلة: (نريد الممثل الاحتفالي أن يكون كالراوي الشعبي كل عوالمه الغريبة والعجيبة مختصرة في أدوات قليلة، لعل أبرزها وأهمها عصاه، هذه العصا السحرية التي يمكن أن تغير هيأتها ووظيفتها، وتصبح شيئا آخر أو أشياء يفرضها الحدث، فهي تملك في يد الراوي أن تصبح فرسا أو علما، كما قد تكون سيفا أو رمحا أو نايا أو رجلا اوامرأة)(7).

من خلال ما تقدم يمكن القول إن جماعة المسرح الاحتفالي عملت على إخراج المسرح المغربي من دائرة الرضى والصمت والاستسلام، وأدخلته في دائرة السؤال وإعادة طرح السؤال، وهكذا وجدنا المخرج المسرحي يلعب دورا كبيرا، لكنه مع ذلك لايمتلك سلطة مطلقة على الممثلين كما هو الحال في المسرح الكلاسيكي، فالكل في هذا المسرح يعمل على إنجاح الحفل في شكل تعاون بين المؤلف والممثل والمخرج والجمهور.

إن الجديد عند هذه الجماعة لايكمن في تجديد الأشكال، وليس هو الإتيان بتقنيات جديدة ومغايرة، وإنما هو (إحداث ثورة في الذوق العربي، هذا الذوق الذي يتعرض اليوم للاستلاب، سواء من طرف السينما المصرية أو الأمريكية أو الهندية، أو من خلال المسلسلات العربية القائمة على أسس ميلودرامية).(8)

المراجع المعتمدة:

(1) د. عبد الكريم برشيد: الملامح الأساسية للإخراج المسرحي بالمغرب، (مجلة المدينة، العدد السادس يوليو 1981، مطبعة سبيار الدار البيضاء، ص: 19

2) المرجع السابق، ص: 19

3) جناح التامي: الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي، (مجلة التأسيس، العدد الأول، السنة الأولى 1987، مطبعة الأنباء الرباط ، ص: 81

4) المرجع السابق، ص: 84

5) د. مصطفى الرمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993، ص: 158

6) د. عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الطبعة الأولى 1989، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ص: 123

7) المرجع السابق، ص: 133

8) المرجع السابق، البند 8، ص: 10

نقد الثقافة في الخطاب النقدي المسرحي المغربي

مرية المطيع

لقد أصبح للعامل الثقافي في عصرنا الحاضر دور حاسم في التقارب أو التباعد بين الأمة العربية وهذا الآخر الغربي، على اعتبار أن الثقافة «هي أم التخصصات والمحتذيات والتركيبات المعرفية وكذا المسلكيات والعلائق والقيم، وأساس الصراعات أو التفاهمات، أساس الحرب والسلم ، وأساس التهدئة أو التوتر، انطلاقا من أن الإنسان كائن رامز كما يقول كاسيرر، كائن ثقافي بامتياز . وفي خضم هذه الكينونة تخصب العقائد والتصورات والفلسفات وأنثربولوجيا العقليات والذهنيات بشكل مؤتلف أو مختلف من الهوية إلى الإنية إلى أنطولوجيا الوجود والمصير هنا أو هناك بالجمع لا بالمفرد».(1)

ونظرا لهذه الأهمية التي أصبحت الثقافة تحظى بها، ظهرت دراسات «كاتجاه يتدخل في أنماط عديدة من المعرفة الإنسانية بما في ذلك الأدب كالنقد الثقافي الذي أصبح رائجا».(2)

وهناك من لا يرى فرقا بين نقد الثقافة والنقد الثقافي. فهذا الأخير هو كذلك «نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها»(3).

ومن معالم النقد الثقافي حسب هذا الرأي أنه «-1 ... لا يقتصر على الأدب المعتمد -2 أنه يمتد إلى نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي، بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النقدية التقليدية -3... أنه يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية». (4)

لكن هناك من يرى أن نقد الثقافة يختلف عن النقد الثقافي. فالأول يتخذ الثقافة في مختلف مظاهرها موضوعا لـه، أما النقد الثقافي فيقتصر على دراسة الأنساق الفكرية، والبنيات الذهنية في عمل أدبي أو فني معين. ومن مميزاته أنه يرفض الحدود بين التخصصات، ويوظف نماذج نقدية متعددة ، من خلال اعتماده على الأنثربولوجيا وعلم الاجتماع والتاريخ والتحليل النفسي والفلسفة ... وإذا كان هذا النقد يستفيد من البنيوية، فإنه يتجاوزها ليدرس الأنساق الثقافية المضمرة وراء الأنساق الشكلية الظاهرة، لأن الدلالة التي تنتجها الثقافة تكون مضمرة تختفي وراء الجمالي، أي وراء الأقنعة الجمالية للعمل الفني. وفي هذا الصدد يقول الناقد عبد الله محمد الغذامي: «لا بد من التمييز بين الدراسات الثقافية من جهة والنقد الثقافي من جهة ثانية، وهذا تمييز ضروري التبس على كثير من الناس حيث خلطوا بين (نقد الثقافة) وكتابات (الدراسات الثقافية) وما نحن بصدده من (نقد ثقافي) ونحن نسعى في مشروعنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافي) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه، أولا، ثم هي تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث إن المضمر النسقي لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء وتمكن من اصطناع الحيل في التخفي، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين». (5)

وبناء على هذا التمييز الذي يضعه الغذامي بين نقد الثقافة والنقد الثقافي، سنقصر حديثنا على النوع الأول أي «نقد الثقافة» في الخطاب النقدي لنقادنا المسرحيين، ونقصد بـه هنا مواقف هؤلاء النقاد من المسرح المغربي والعربي بوصفه مظهرا ثقافيا يطرح إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر.

ويسمح لنا هذا التحديد بالقول: إن جل النقاد المسرحيين الأكاديميين المغاربة -إن لم يكونوا كلهم- مارسوا نقد الثقافة، وعلى رأسهم أنصار الاحتفالية كمصطفى رمضاني وعبد الرحمن بن زيدان وعبد الكريم برشيد، انطلاقا من سؤال هوية المسرح المغربي والعربي في إطار المثاقفة أو الأنا والآخر. ويقصد ب«الأنا» في نطاق الهوية: الأمة العربية وليس قطرا واحدا فيها أو اثنين، ويقصد ب«الآخر» العالم الغربي، سواء في وجهه الحضاري المشرق الذي يعترف بتلاقح الحضارات، أو في وجهه الآخر الاستعماري القاهر، والمصمم على محو كل الثقافات الأخرى لنشر ثقافته. وهو ما يجعل علاقتنا بـه علاقة صراع غير متكافئ. «إننا لا نزال على الصعيد النفسي والحضاري تحت سيطرة الغرب، ولا نزال حتى اليوم نتخذ في حياتنا اليومية أنماطا ونماذج للعمل والفكر والسلوك نستمدها من الغرب، ولا نزال حتى اليوم نقبلها بلا سؤال بمجرد أنها أوربية. لهذا، فأهمية الإدراك والمعرفة الثقافية والوعي الاجتماعي، فهما وإدراكا وعملا، ضروري في معالجة الوضعية التي يعاني منها المسرح والثقافة بصفة عامة... ولكي نتجاوز هذه المرحلة، فإن العملية النقدية الأساسية التي يجب ممارستها في هذه المرحلة هي... نقد الفكر الغربي السائد في ثقافتنا الحاضرة لاستنباط الطرق السليمة التي يمكننا اتباعها للتعبير عن عوامل التسوية».(6)

لقد انبرى كثير من نقادنا المسرحيين -أمام هيمنة المركزية الغربية- لإبراز الاختلاف الثقافي، ومظاهر الخصوصية العربية في ارتباطها بتراثها وذاكرتها وحاضرها ومستقبلها، مستفيدين من أطر نظرية متعددة: فلسفية، وتاريخية، وأنثربولوجية، وسوسيولوجية، وغيرها، أثناء دراساتهم للتعبيرات الفرجوية المغربية والعربية، مبرزين أوجه التميز في هذه التعبيرات الفنية، ومظاهر الاختلاف والائتلاف بينها وبين المسرح الغربي .

وقد تميز نقد الثقافة عند نقادنا المسرحيين الأكاديميين بتعدد الأصوات واختلافها. ويمكن حصر هذا التعدد في ثلاثة اتجاهات هي:

- الاتجاه التأصيلي
- الاتجاه الحواري
- اتجاه النقد المزدوج

وينبغي أن نوضح أن الفصل بين هذه الاتجاهات منهجي لا غير، لأننا قد نجد عند الناقد الواحد أكثر من اتجاه.

الاتجاه التأصيلي: يمثل هذا الاتجاه نقاد في مقدمتهم مصطفى رمضاني، وعبد الرحمن بن زيدان، وعبد الكريم برشيد. وقد سعى هذا الاتجاه إلى تأصيل المسرح المغربي، وإبراز خصوصيته من خلال دراسة التراث واستلهامه. ويمكن القول إن هذا الاتجاه اهتم بالتجارب المسرحية ذات الهوية المغربية والعربية، وارتقى بها في مدارج التطور والنضج.

وليس استلهام التراث وحده الذي كان معبرا نحو تأصيل المسرح المغربي والعربي، بل كانت هناك أمور أخرى، في مقدمتها فضاء الفرجة الذي أراد له بعض أنصار تأصيل المسرح -وخصوصا أنصار الاحتفالية- أن يكون دائري الشكل، وأن يتحرر من الأسوار ليخرج إلى المواسم والأسواق. فالفضاء الدائري -إذن- من العناصر التي تميز المسرح المغربي والعربي من المسرح الغربي، وتمنحه خصوصيته وهويته. يقول الناقد الأكاديمي مصطفى رمضاني: «اعتبر المنظرون المسرحيون العرب الفضاء المسرحي مدخلا أساسيا لتحقيق الأصالة، وبما أن الفضاء الأرسطي يعتمد على الشكل الهندسي المربع أو المستطيل -وهو ما يصطلح عليه بالخشبة الإيطالية- فإن أصحاب الاتجاه التأصيلي في المسرح العربي دعوا إلى إمكانية استغلال الفضاء الذي يستجيب للذوق الجمالي للإنسان العربي المسلم. وبما أن هذا الإنسان مارس طقوسه واحتفالاته في المواسم والحلقات والأسواق وغيرها، فإنهم ألحوا على ضرورة استغلال مثل هذه الأفضية ذات الطابع الدائري، لتكون بديلا للفضاء الأرسطي». (7)

ما يشبه هذا الموقف الذي يهدف إلى اختراق هيمنة مركزية الغرب الثقافية نجده عند الدكتور خالد أمين -ولكن من زاوية أخرى هي زاوية النقد المزدوج الذي سيأتي الحديث عنه- في قوله: «الفكرة التي مؤداها أن ليس ثمة من مسرح خارج البناية تمثيل آخر للمغالطة المتمركزة التي تتضمن تفضيلا لبعض الفرجات (التراجيديا، الأوبرا ...) على حساب تقاليد فرجوية فلكلورية من قبيل الحلقة. تنهض هاته المغالطة على أساس خلط ملتبس بين البناية المسرحية والفضاء المسرحي»(8).

لقد نجح الاتجاه التأصيلي -إلى حد كبير ولفترة طويلة- في جعل قضية الهوية القومية للمسرح المغربي والعربي، القضية الفكرية والفنية الأولى في وجدان الكثير من المسرحيين العرب، وفي ممارساتهم المسرحية. وقد ظهر ذلك جليا في الكثير من العروض المسرحية كما عند مسرح الهواة. إلا أن هناك من يرى أن هذا الاتجاه التأصيلي لم يلتفت إلى السلوكات الفرجوية في علاقتها بإدارة الممثل. يقول خالد أمين في هذا الإطار: «لا أعتقد أنه يوجد مشروع يؤصل أو فقط يبحث في السلوكات الفرجوية المغربية في علاقتها مع الممثل كحضور فوق الخشبة»(9).

ومن جهة أخرى، فإن قضية الشكل المسرحي -أو الفضاء المسرحي- يبدو أنها حسمت الآن لصالح شكل المسرح الغربي، ولصالح الاتجاه الحواري في نقد الثقافة.

الاتجاه الحواري: إذا كان عبد الكريم برشيد يرى أن «المسرح العربي قد ولد يوم ولد المجتمع العربي ... هذا الوليد لا يشبه إلا ذاته، لأنه في تركيبه مخالف للمسرح اليوناني الغربي، وهذا شيء طبيعي، ما دام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنه مرتبط بشروط جغرافية وتاريخية واجتماعية وذهنية ونفسية مختلفة» (10)، فإن أنصار الاتجاه الحواري يعتقدون أن المسرح فن طارئ علينا بفعل التثاقف وحوار الحضارات والثقافات، ويرفضون فكرة تجذر المسرح في أعماق التاريخ الحضاري للأمة العربية، إذ يرون أن تأسيس المسرح العربي مر حتما عبر اعتماد المرجعية الغربية أثناء الالتقاء بالغرب، على اعتبار أن المسرح غربي المنشأ، ووافد جديد على الثقافة العربية. وما كان عندنا من فرجات لا يعدو أن يكون أشكالا فرجوية، وليس مسرحا.

ومن متزعمي هذا الاتجاه الناقد يونس لوليدي الذي يرى -في سياق حديثه عن كتابة تاريخ المسرح المغربي- أن بعض الدراسات التاريخية التزمت «بالحقيقة التاريخية وأقرت بأن المغرب لم يعرف المسرح إلا سنة 1923 مع بداية زيارات الفرق المسرحية المشرقية».(11) كما يرى أيضا أن الذين يعتبرون أن المسرح المغربي قديم قد سقطوا «في ما سقط فيه بعض الباحثين العرب مثل علي الراعي، وعلي عقلة عرسان، وأحمد شمس الدين الحجاجي ممن هالهم غياب المسرح عن الثقافة والحضارة العربيتين، فصاروا يأتون بأي شيء وبكل شيء ويدعون أنه مسرح انطلاقا مما كان يجري في أسواق عكاظ والمربد، مرورا بالكرج والسماجة ومواكب الخلفاء وانتهاء بخيال الظل والكراكوز».(12)

وفي إطار رفض فكرة المسرح العربي القديم، وكل ما يمت إليه بصلة، يتحفظ الناقد يونس لوليدي في تسمية الظواهر الفرجوية القديمة بالأشكال ما قبل المسرحية، ويفضل أن يسميها بالأشكال الفرجوية التي «يمكن أن يستفيد منها المسرح المغربي وأن تشكل جزءا من هويته، لأنها لو كانت فعلا أشكالا ما قبل مسرحية لأدت إلى ظهور مسرح مغربي قبل زيارة الفرق المشرقية».(13)

ومن أنصار الاتجاه الحواري أيضا الناقد حسن المنيعي الذي يرى أن: «المسرح المغربي ظل من حيث أشكاله مرتبطا بنمط المسرح الأوروبي، كما استرشد بتراكماته وتحولاته ورجالاته أمثال برشت وغروتوفسكي وأرطو وغيرهم. لذا فإن هذا الارتباط قد دفعه على المستوى الأنطربولوجي إلى أن يكتسي طابعا عبر مسرحي Transthéâtral له قيمه الثقافية والجمالية، ولكنها قيم تنصهر في قيم غربية».(14)

إن أنصار الاتجاه الحواري يرفضون التقوقع والانغلاق على الذات، ويرون أن المرجعية الغربية ضرورية للمسرح المغربي. ذلك أن «تحديث الفرجة المغربية لا يمكن أن تتحقق في فعل الانغلاق على التراث، واستحضاره نموذجا مضادا للنموذج المسرحي الغربي، وإنما أيضا في فعل الانفتاح على الممارسة الغربية، والتعامل مع أشكالها القديمة والمستحدثة مع حرص المسرحيين على بلورتها بطرق فنية تعكس وعيهم الثقافي».(15)

وإذا كان أنصار الاتجاه الحواري يجاهرون برأيهم في كون المسرح فنا وافدا وطارئا على ثقافتنا العربية، فلكي يؤكدوا أن الظواهر الفرجوية في الثقافة العربية القديمة لا تعني وجود المسرح في هذه الثقافة. وفي هذا الإطار يرى الدكتور يونس لوليدي أن «كل اشتغال أنثروبولوجي على ظاهرة فرجوية معينة لا ينبغي أن يكون الهدف منه هو إثبات أن هذه الظاهرة هي مسرح ، وذلك رغبة في ملء الفراغ الدرامي الذي عرفته ثقافتنا العربية والمغربية نتيجة تأخر ظهور المسرح في هذه الثقافة « .(16)

ويبدو أن الاستفادة من الغرب ليست نقيصة في عصر العولمة . وإحداث القطيعة مع الغرب، ورفض التعامل معه ، لا يخدم مصالح الأمة العربية . إذ «من العبث رفض الغرب، ورفض التعامل معه ، لأن فعل الرفض يبدو مجانيا عندما يلغى الزمن الذي يتم فيه الفعل ورد الفعل . فالرفض الأعمى خيانة للحظة الزمنية ، وتنكر للتجربة ، وإنكار للتمزق الحضاري الذي جعل العربي بين حضارة متخلفة تشيئه ، وتحد من تطلعاته في البحث عن الانعتاق ، وبين حضارة عملاقة تشهر بقزميته ، وتتحداه بإنجازاتها « .(17)

ويمكن القول إن الاتجاه الحواري المتأثر بالغرب ومستجداته هو المؤثر حاليا في المسرح المغربي على عدة مستويات : الفضاء المسرحي ، والإخراج المسرحي، والانفتاح على مختلف الاتجاهات الدرامية ، من خلال التجديد في السينوغرافيا كما في المسرح الغربي الحديث ، وخاصة من خلال الاهتمام بالمؤثرات الصوتية والموسيقية ، ومحاولة تطوير الديكور والإضاءة على المستوى الفني والدرامي...

اتجاه النقد المزدوج

يتزعم هذا الاتجاه الدكتور خالد أمين صاحب أطروحة «هجنة المسرح المغربي» التي تبلورت انطلاقا من منظور فكر الاختلاف ونقد الثقافة. وهي أطروحة تعتمد مبادئ النقد المزدوج الذي يتوجه بأدواته ومعاوله إلى كل من الذات والآخر، مبينا الأوهام التي شيد عليها النقاد حقائقهم ، وواضعا المسرح المغربي في إطاره الحقيقي ، وهو أنه مسرح «متأرجح بين الهوية والاختلاف ، الإنية والغيرية « .(18) وهذا يعني أن خالد أمين يؤمن بالحوار والتعدد والتناص والاختلاف داخل الوحدة.

ويصرح الدكتور خالد أمين أنه يستلهم جزءا من مفهوم النقد المزدوج من منظومة عبد الكبير الخطيبي الفكرية (19)، ويوظف أدوات المنهج التفكيكي ومفاهيمه، متكئا على دريدا وإدوارد سعيد وعبد الكبير الخطيبي. ويرى أن نقده المزدوج يندرج «ضمن استراتيجية تفكيك ميتافيزيقية ولاهوتية الفكر العربي المعاصر، كما أنه مبني في ذات الوقت على مساءلة الغرب، الآخر الحاضر في كياننا العربي الممزق: الحاضر فينا بخطابه المتمركز حول ذاته باعتباره حضورا أو حول آخره الذي هو نحن». (20)

النقد المزدوج -إذن- هو نقد للآخر ونقد للذات أيضا. وهو يقوم على فكر الاختلاف والتنوع، والأخذ والعطاء في عملية المثاقفة التي ينبغي أن تقوم على مبدأ المساواة ورفض الثنائيات التي تدعو إلى العنصرية وإقصاء الآخر . ولذلك كانت مهمة النقد المزدوج عند خالد أمين «تفكيكية وحوارية في ذات الوقت، موجهة صوب كل خطاب يروم الهيمنة والسيطرة على غيرية آخَرِه، ويتشبث بمبادئ الأصل، المركز المحوري، الحضور المتعالي، والهوية الثابتة سواء أكان هذا الفكر غربيا أو حتى عربيا أمازيغيا ... وبالفعل، فإن أهم مستلزمات النقد المزدوج هي تبني الهوية داخل الاختلاف، وهي في ذات الوقت استشراف للاختلاف différance وإزالة ومحو لكل الثنائيات التراتبية من قبيل: حضور / غياب، متعالي / محايث، غرب / شرق، ثقافة عالمة / ثقافة شعبية، إنه نقد يقارب النصوص ويتجاوز بنياتها ليقتحم المواقع والأمكنة التي تنبعث وتكتب منها تلك النصوص».(21)

ومن بين الثنائيات التراتبية التي نجدها في الفكرين الغربي والعربي معا: ثنائية الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، حيث الثقافة الأولى هي التي تحظى بالأولوية والاهتمام.

ومن بين الأوهام والمغالطات التي أصبحت مع مرور الأيام حقائق ثابتة، نجد ما يطلق عليه خالد أمين «التمركز المنطقي وأسطورة الأصل». والتمركز المنطقي مفهوم يستعيره خالد أمين من دريدا الذي يعرفه بما يلي: «إن التمركز المنطقي في معناه الفلسفي المتطور موصول بكيفية لا تنفصم بالتراث اليوناني والأوربي ... إن الفلسفة المتمركزة منطقيا استجابة غربية متميزة لضرورة أكثر اتساعا ورحابة، وتبرز أيضا في الشرق الأقصى وثقافات أخرى، وهي ضرورة التمركز الصوتي، أي إيلاء الأهمية للصوت على حساب الكتابة». (22) و«يتعالق التمركز المنطقي بالنسبة إلى دريدا بكل أشكال المعرفة المتأسسة على نسق الخارجية. وهذا ما يحملنا على القول بأن كل الممارسات التي تنهض على مغالطة نقطة بداية خالدة وثابتة هي بناءات متمركزة منطقيا».(23)

من هذه البناءات المتمركزة منطقيا نجد أسطورة «أصل المسرح» الذي هو في رأي المتعصبين الغربيين غربي الولادة والمنشأ. هذه الأسطورة التي استمر التسليم بها على امتداد تاريخ الأدب المسرحي، جعلت «الدراسات الأكاديمية تساند الادعاء الأورو-مركزي في الحضور الدرامي الذي يؤسس صرحا تاريخيا مهيمنا يرتبط بولادة المسرح، كما جعلت الناقد والشاعر الكبير «إليوت» يقول: ليس المسرح هبة لكل الأجناس البشرية، بل هو حكر على الثقافة الأرقى».(24)

في هذا الصدد يرى خالد أمين أن «ادعاء الأصل والاكتمال مغالطة ينبغي أن توضع قيد المساءلة مع إزاحتها كلية».(25)

من أجل مساءلة هذه المغالطة وإزاحتها، اعتمد الناقد خالد أمين على حجج دامغة، مصدرها بعض المراجع والسلط المعرفية في الدراسات الأنثربولوجية، مثل البروفيسور ردجواي . وتؤكد هذه المراجع المعرفية «أن التراجيديا أساسا كطقس جليل، واحتفاء بموت قديس ما (سرعان ما يتحول إلى إله) ليست خاصة باليونانيين وحدهم، بل إنها بالأحرى ممارسة واسعة الانتشار، ومعبر عنها في العديد من الثقافات المعقدة بواسطة صيغ طقوسية جمعية «.(26)

ومغالطة «ادعاء الأصل» كما وجدناها عند الغربيين، نجدها عند العرب أيضا. فهناك من النقاد العرب من يرى أن المسرح متجذر في ثقافتنا العربية. وهذا الادعاء بقاء المسرح العربي يطلق عليه خالد أمين «التمركز المنطقي العربي 27 (Arabo centrisme). ذلك أن الخطاب المسرحي العربي التأصيلي وقع في شرَك الاختلاف الوحشي الذي يلغي الآخر، وتبنّى سردا متقوقعا حول الذات التي هي في الحقيقة ليست ذاتا واحدة. يقول الناقد خالد أمين «ترتبط مشاريع مسرحية ماهوية من هذا القبيل بأسطورة «الأصل» باسم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح المغربي العربي الأصيل؛ فيما الحقيقة أن هاته التقاليد الفرجوية التي تنعت بالأصلية هي بناءات ثقافية متسمة بالشتات، والتشذر، والتكيف مع أشكال أخرى وافدة بحكم حوار الحضارات ... هكذا أصبحت تلك المشاريع المسرحية التواقة إلى الإمساك بأسطورة الأصل والعودة إلى الينابيع الأولى طروحات مسرحية ماهوية في مجملها، ذلك أنها لم تستوعب مأزق الهوية المتحول والمتجدد باستمرار. بل حتى عبارة «ينابيع أولى» في حقيقتها هي صيغة الجمع وليست المفرد، فهي أصول متعددة وليست أصلا واحدا. لقد سقط المنحى التأصيلي في مجمله فيما أسماه عبد الكبير الخطيبي «بالاختلاف الوحشي» والتراثوية الفلكلورية»(28).

وهذا يعني -عند خالد أمين- أن المسرح المغربي، والعربي بصفة عامة، مسرح هجين لا يمتلك الأصالة كما يزعم أنصار الاتجاه التأصيلي. ذلك أن «المسرح العربي لم يتطور كفن مستقل انطلاقا من فرجة شعبية تشكل لا وعيا مسرحيا، بل اقتبس مباشرة من الغرب كنموذج جاهز بقوانينه وتشكيلاته الإيديولوجية، فقد تشكل هذا المسرح على مستوى الممارسة، كفضاء للهجنة تتقاطع داخله مجموعة من السلوكيات الفرجوية والإبستيمات المتناقضة».(29)

يصحح خالد أمين -إذن- المغالطة الأولى، وهي ادعاء أصل المسرح عند الغربيين الذين يزعمون أن فن الدراما فن خاص بهم، وأيضا عند العرب المتطرفين الذين ألغوا الآخر، وادعوا أن المسرح متجذر في ثقافتهم. وانطلاقا من مبدأ الاختلاف والتنوع، يتبنى خالد أمين فكرة أن البلاد العربية عرفت المسرح بأشكال أخرى، كالمسرح الفرعوني في مصر الذي ظهر منذ خمسة آلاف سنة، وقد «ولد ودفن داخل المعبد» (30)، ومسرح التعزية، وقبله مسرح خيال الظل الذي يظل «الدليل المادي الأقوى الذي يفكك المغالطة الأوربية المتمركزة فيما يتعلق بالأصل المسرحي».(31) كما أن الناقد خالد أمين يصحح -من جهة ثانية- مغالطة الاتجاه التأصيلي العربي الذي يريد استرجاع الأصل النقي. إذ «ليس ثمة سبيل للعودة إلى حالة أصيلة. ووفق المنطق التفكيكي فإن الأصيل يشبه إلى حد كبير «الجمرة» أو «الأثر» Trace، بقدر ما أن الجمرة ملتهبة بقدر ما هي قابلة في الآن نفسه أن تصبح رمادا. نفس الوضع يوجد عليه الأثر، بما أنه يدمر النقاء الذي يميزه في اللحظة التي يقوم فيها بتقديم ذاته». (32) ولتأكيد هذه الفكرة يستشهد خالد أمين بعبد الله العروي الذي يقول: «الفلكلور المسترجع، عكس ما يظنه الملاحظ غير الدقيق لا يمثل ثقافة أصيلة تواجه ثقافة دخيلة متولدة عن الهجمة الغربية، بل الفلكلور هو جزء لا يتجزأ من تلك الثقافة الدخيلة. إنه لا يحيل على المجتمع القديم، وإنما على الجديد، إذ يشير، في عمقه، إلى مدى تبرجز المجتمع. بعبارة أخرى، لأجل إدراك الدور الذي يقوم به الفلكلور في المجتمع ، لا ينبغي الالتفات إلى محتواه بقدر ما يجب سبر نفسية من يتمتع به».(33)

وكل هذا يعني -عند خالد أمين- أن المشاريع المسرحية التي هدفها العودة إلى الأصل والينابيع الأولى هي مجرد وهم واختلاف وحشي، لأنها لا تضع في عين النظر مبدأ حوار الثقافات، وتعدد الهويات ، وتجددها وتحولها.

لكن قراءة خالد أمين هذه للاتجاه التأصيلي فيها شيء من القسوة والعنف، لأن التأصيل لا يعني بالضرورة استئصال الآخر، بقدر ما يعني إعطاء هوية وخصوصية للمسرح المغربي والعربي، ودون أن يعني ذلك رفض الاستفادة من التجارب المسرحية الغربية، إن كانت تلبي طموحات هذا الاتجاه ومبادئه كالمسرح الفقير مثلا. وحتى عندما يقول عبد الكريم برشيد إن «المسرح العربي قد ولد يوم ولد المجتمع العربي... هذا الوليد لا يشبه إلا ذاته، لأنه في تركيبه مخالف للمسرح اليوناني الغربي، وهذا شيء طبيعي، ما دام أنه مرتبط بشروط جغرافية وتاريخية واجتماعية وذهنية ونفسية مختلفة»(34) فإن ذلك لا يعني -في نظرنا- الرفض المطلق للآخر، بقدر ما يعني الدفاع عن هوية المسرح العربي وخصوصيته، أمام الغزو الثقافي الغربي وسياسة الإقصاء التي ينهجها.

والوجه الثاني للمغالطة الأولى التي يصححها خالد أمين هو «ادعاء اكتمال المسرح الغربي». وهذا الادعاء أدى إلى «التفضيل المتمركز للأدبي على الشفهي الأساس، والكتابة الدرامية على الحدث الفرجوي /الإنجازي» (35)، وكان سببا مباشرا في إقصاء فرجات أخرى شفهية وغير مكتوبة وغير مذيلة بإمضاء، وإخراجها من دائرة مفهوم المسرح.

وهناك مغالطة أخرى يصححها خالد أمين، ومن خلالها يصحح مفهوم المسرح باعتباره شكلا فنيا، ويتعلق الأمر بادعاء أن المسرح لا يوجد خارج البناية.

يعتمد خالد أمين على نتائج الباحث الأنتربولوجي «بوال» التي أظهرت أن «المسرح وجد بدءا في أشكاله الجماعية الشعبية، ثم تم احتواؤه ونشره من لدن الأرستقراطية. ومنذ ذلك الحين، أضحى المسرح متضمنا داخل البناية».(36)

وينتج عن هذا أن فضاء الفرجة المسرحية ليس ضروريا أن يكون فضاء مغلقا «باعتبار قدرته على أن يكون فضاء مفتوحا ونصف دائري كما هو الشأن بالنسبة للحلقة المغربية (الحلقة /الدائرة)»(37). ولذلك ينبغي إعادة النظر في مفهوم المسرح كما يروّج له دعاة التمركز الغربي. ذلك أن «الفكرة التي مؤداها أن ليس ثمة من مسرح خارج البناية تمثيل آخر للمغالطة المتمركزة التي تتضمن تفضيلا لبعض الفرجات (التراجيديا، الأوبرا ...) على حساب تقاليد فرجوية فلكلورية أخرى من قبيل الحلقة. تنهض هاته المغالطة على أساس خلط ملتبس بين البناية المسرحية والفضاء المسرحي»(38).

وإذا كان نقد الثقافة في الخطاب النقدي المسرحي المغربي قد تميز بتعدد الأصوات واختلافها، فإن هذا الاختلاف قد انعكس بوضوح على مستوى الممارسة المسرحية، حيث كان كل فريق يسعى إلى تثبيت أطروحته من خلال الإبداع المسرحي. لكن، ونحن في عصر العولمة، هيهات أن ينسلخ الغرب عنا أو ننسلخ عنه حتى وإن حاولنا ذلك.

الهوامش

(1) أحمد شراك «الثقافة وجواراتها» -منشورات مقاربات -الطبعة-1 -2008 ص5
(2) نفس المرجع ونفس الصفحة.
(3) د. ميجان الرويني ود. سعد البازعي - «دليل الناقد الأدبي» - المركز الثقافي العربي - البيضاء- ط-3 2002 -ص305
(4) المرجع السابق -ص308
(5) د. عبد الله محمد الغذامي ود. عبد النبي اصطيف «نقد ثقافي أم نقد أدبي» -حوارات لقرن جديد - دار الفكر- دمشق - ط2004-1 -ص37
(6) د. عبد الرحمن بن زيدان - «أسئلة المسرح العربي» - دار الثقافة - الدار البيضاء - 1987 ص273
(7) د. مصطفى رمضاني «بنية الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم من خلال شهرزاد» منشورات جريدة الشرق - المغرب - وجدة - 1995 - ص52
(8) د. خالد أمين «الفن المسرحي وأسطورة الأصل» - ألطوبريس - طنجة - ط-2 2002– ص 56
(9) د. خالد أمين «مساحات الصمت...» م.س- ص 52
(10) عبد الكريم برشيد «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي» - دار الثقافة - البيضاء - ط-1 1985 - ص40
(11) د. يونس لوليدي «المسرح المغربي والبحث عن الهوية» دراسة في مجلة آفاق - مجلة اتحاد كتاب المغرب - عدد -68 2002 – ص259
(12) نفس المرجع السابق ص259
(13) نفسه - ص 259
(14) د. حسن المنيعي «أفق تحديث الفرجة المغربية» - دراسة ضمن الكتاب الجماعي - الفرجة بين المسرح والأنثربولوجيا -م.س- ص12
(15) نفسه - ص 14
(16) د. يونس لوليدي «المسرح والمدينة» - من مسرحة التراث إلى مسرحة المقدس- إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي- مطبعة سيدي مومن - ط-2002-1 ص 108
(17) د. عبد الرحمن بن زيدان - «إشكالية المنهج في النقد المسرحي المغربي- المجلس الأعلى للثقافة - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب -1996- ص66
(18) د. خالد أمين «مساحات الصمت» - م.س- ص 55
(19) نفسه - ص 41
(20) نفسه - ص 42
(21) المرجع السابق - ص 43
(22) د. خالد أمين - الفن المسرحي وأسطورة الأصل - م.س - ص24
(23) نفسه - ص 24
(24) نفسه - ص 51
(25) المرجع السابق - ص 52
(26) نفسه - ص 52و53
(27) د. خالد أمين «مساحات الصمت» - م.س- ص44
(28) المرجع السابق 45-44
(29) خالد أمين «مساحات الصمت» - م.س- ص28
(30) خالد أمين «الفن المسرحي» م.س- ص61
(31) نفسه - ص65
(32) د. خالد أمين «مساحات الصمت» ص44
(33) نفسه - ص45
(34)عبد الكريم برشيد «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي» - دار الثقافة - البيضاء- ط-1 -1985ص40
(35) الفن المسرحي وأسطورة الأصل - م.س - ص53
(36) نفسه - ص 55
(37) الفن المسرحي وأسطورة الأصل- ص 56
(38) نفسه - ص 56

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضاءات

الشأن الآخــر

■ عبد الغني فوزي

أحيانا أتوقف وأقف في نقطة ما، وأتساءل:
ماذا يعني اليوم العالمي لشيء ما؟ اليوم العالمي للمدرس، للشعر، للمسرح، للشجرة، للأرض، للفلسفة.. أيام مميزة ذات أهمية.. لكنها لا يمكن أن تكون خارج زمانها الخاص والعام. لذا فإحساسنا بالزمن (بإشكالاته وأسئلته) هو الكفيل بمنح هذه الأيام معنى وطعما خاصا. ودون ذلك، تبقى هذه الأيام-الأعياد كسائر النهارات باردة، محشوة باليومي وفضلات الناس التي لا تعرف لهذا المسرح مسرحا أولهذا الشعر شعرا... أو حتى لهذه الأرض أرضا: الرقعة والمجال والميدان. لهذا السبب، كلما حل يوم من هذه الأيام المعلومة، أجدني محدقا في الأرض والسماء، أعني في عيون الناس، فلا أرى مسرحا يمشي ولا شعرا يصدح ولا فلسفة تسأل... وفي المقابل، فالأهل يهربون أعيادهم، أعني شعرهم و شعيرهم ومسرحهم إلى القاعات ويتوهمون الاحتفال بشكل عالمي!. أقول بعد أن تفرغ يدي من الكتاب، الحياة أعمق و أجدر، ولكننا نعيش على الدوام خارجها كأن الفنون والآداب لا تحقق فهما، ولا تعلم غوصا، ولا تطرح أسئلة ...

أعود -والحال على حاله- يبدو هنا..هناك أن كل طرف أو جهة.. تحتفل باليوم العالمي كتركة وملكية خاصة من داخل مجتمع وثقافة ما على صورتهما. كأن الاحتفال بشيء آخر، يعتبر أكثر أهمية من احتفالات رمزية، وذات أبعاد إنسانية.. وحين يكون الاحتفال في حدود اليوم بالنسبة للشعر؛ يتحول هذا الأخير عندهم إلى نوع ونمط.. فيضيع الزمن في الشعر؛ ويضيع هذا الأخير دون حاضن أو موصل.. والواقع الذي لا غبار عليه، هو أن الشعر على الرغم من مسيرته الراسخة في سلمه الطويل، لا زال في موقع ملتبس ضمن هذا العالم، أعني التباس التلقي والتفعيل ليس بالمعنى الإيديولوجي. وأكيد أن هذا الالتباس آت من الحيف المركب الذي يطارد الشعر بالقولبة والتنميط، وأحيانا بعدم الاكتراث والاستهلاك بأشكاله المختلفة؛ بل أكثر من ذلك قد نسيء لسيد الكلام، بإخضاعه للبهرجة والفروسية القبلية بمعناها المعاصر الأكثر أناقة وإفحاما.

أهل الشعر وسلالاته الضاربة في الوجدانيات والكينونات ورؤى التخليق الإنساني، مطالبون اليوم بهندسة المكانة الحقيقية للشعر داخل هذا العالم انطلاقا من إبراز سؤاله المفصلي الذي يحاور الآخر كمرجع وواقع. وهو ما يقتضي في تقديري إثارة العلائق - الغائبة الحاضرة للشعر بالخطابات الأخرى التي تأخذ منه بريقه وإمتاعه وقوة وقعه، أعني الخطاب الفلسفي والسياسي والتاريخي... بل التلقين المؤسساتي يساهم في قتله لأنه لا يحببه ويقتل أناه العصية على الهضم الخلفي. لذا أتركوا الشعر يمشي بكامل صوته الصافي دون منصات وتوظيفات، دون التكلم باسمه، أتركوه يجري في المرايا المألوفة التي ستتقعر، وتمدد كما عمق الإنسان المستنهض لأي دوس أو اغتصاب ..أتركوه لحاله ومقتضاه بإنصاف للنصوص عوض الأشخاص...

الشعر ليس إحساسا غفلا، أو نزوات في الهواء..بل استعارات ولعب وتمرد وقلب ورؤيا ونحت؛ كل ذلك اعتمادا على داخل اللغة الذي لا ينتهي. فكل نص شعري جديد جدير بهذا الاسم يجعلك تطرح سؤال الهوية الشعرية المتعددة والمتشكلة باستمرار.

ومع ذلك، نعترف لكل جميل بجميله بالقول إنه يوم آخر لصالح قيم الخير والجمال المعرضة للأعطاب. على أي، فهذه الأيام العالمية المعدودة، تعتبر لحظات مكتنزة، نعيد فيها النظر في الذات والكلام والعالم ...وليتها منعطفات لكن الأغرب، أن الأسئلة لا تتعدد والذوات لا تعرق والكلام لا ينفض جلده. فيبقى الكلام في الكلام والحياة في الحياة. وعلى الشعر السلام..

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

■ عبد السلام الطويل

«عبدالكريم الخطابي وحرب الريف، أكبر ملحمة عرفها التاريخ» لأحمد بروحو

- 1 - في إطار التناول التاريخي، الذي بات الآن «تقليدياً» نجد عادة الكاتب يتناول عصرا سابقا عاشت فيه الشخصية، كـ«الزيني بركات» الذي عاش في الدولة المملوكية، أو «الحاكم بأمر الله» الذي عاش في الدولة الفاطمية، ويذكران بأشخاص آخرين يتداو لهم التاريخ الراهن ويستخدمهم المؤلف ك «قناع» لاستعراض أو للحديث عن أمور خاصة تجري راهنا،ليس لاستعراضها فقط بل لا نتقادها ومن السخف أن يقال بأن الكاتب يريد أن يعيش في عصر آخر أو أن يستبدل عصره، أو أنه «يتبرم» من عصره الذي يعيش فيه.

وعموما، دع الحديث عن العلاقة بين الرواية والتاريخ للنقاد، حسبنا نحن أن نؤكد فقط قناعة الكاتب التي يصرح بها في مستهل الكتاب، يقول على لسان صاحب «الاستقصا» بأن «علم التاريخ (هو) من أجل المعلوم قدرا وأرفعها منزلة ونكرا» ...إلخ، ثم يزيد تأكيدا فيقول: «في تاريخ الكفاح من أجل التحرر، كلما جاء وطني[مجسدا] في أعماله البطولية، الذكاء والتضحية ونكران الذات، إلا وكان وراءه سفيه يحاول هدم ما أنجزه» وهو تصريح يتضمن موقفا من تزييف التاريخ الذي تمارسه السلطة، هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أنفسنا مع الصيغة «الكاتب/ المؤرخ»، ففي مقابل مؤرخي البلاط الذين يزورون أحداث التاريخ نجد أنفسنا مع صيغة الكاتب الذي لا يكتفي بتقديم شهادة، بل تقديم أحداث أهملها حتى المؤرخون الذين حاولوا أن يكونوا نزهاء وموضوعيين يتحرون الدقة.

ثم إن المؤرخ يستخدم أدوات بسيطة كالموضوعية والحياد..، أما الكاتب الروائي فهو يلجأ إلى الإيحاء والإيهام بحيث تبدو الأحداث وهي تحدث أمامنا، ساخنة ومتتابعة ..

1. إنه يضعنا في مقدمة الكتاب في 06/08/1907، في مدينة مراكش حيت صدرت فتوى صاغها علماء المدينة «تطيح بالمولى عبد العزيز وتعوضه بالمولى عبد الحفيظ»، الذي تعهد في بيعته أن يعمل على تحريرالمناطق المحتلة في عهد أخيه وعلى أن يجعل «شعبه» يعيش «حرا، في مغرب مستقل «وأن يلغي الامتيازات المفرطة التي يتمتع بها موظفوا الدول الإحدى عشر المقيمين بطنجة، وذلك على حساب المغاربة، وأن يلغي معاهدة الجزيرة: التي تمت بتاريخ 06/01/1906، والتي تعطي للدول الأوربية (فرنسا وإسبانيا على الخصوص)، حق التدخل في شؤون سياستها الداخلية.

غير أنه لا شرط من شروط البيعة تحقق.

ونتيجة لذلك فقد ثار الشعب، فاقتحم القصر السلطاني بفاس وأمام هذا الوضع لجأ عبد الحفيظ إلى مطالبة فرنسا بأن تحميه من «رعاياه».

واستجابت فرنسا لنداء الملك، فأرسلت «فيلقا»من جيشها، كان في الجزائر فدخل الى المغرب، واحتل فاس (يوم 30/03/1911).

بضعة أسابيع بعد ذلك، ترسل باريس تعزيزات عسكرية أخرى هائلة، لكي تصبح عساكر الاحتلال تفوق 5100 رجلا.. وهكذا فإن احتلال المغرب هو أمرلم تفرضه فرنسا، بل كان من صنع السلطان عبد الحفيظ حفاظا على عرشه! وهكذا كانت بداية الحماية هي في 30/05/1911، بمجيء القوات المسلحة الفرنسية ودخولها إلى مدينة فاس، أما التاريخ المتداول (30/03/1912)، فلم يكن «سوى يوم الذكرى الأولى لاحتلال المغرب»!

ومافتئ أن خرج المغاربة لمقاومة المستعمر وعملائه ودارت بينهما مواجهات دامت 25 سنة (لم تتوقف إلا السنة 1937 أي حين حلت محلها الحركة الوطنية).

هذا من جهة ومن جهة أخرى فيجب إقامة تصحيحات تاريخية أخرى ويجب إقامتها بجدية، كما يجب اعتمادها من طرف الجهاز السمعي ــ البصري المغربي، وتدخل في وزارة التربية الوطنية في تدريس مادة التاريخ ويعرف بها المعهد الملكي للبحث في تاريخ المغرب، الذي تأسس يوم 11/10/2005 «بعيدا عن الرؤيا الرسمية والمناسباتية».

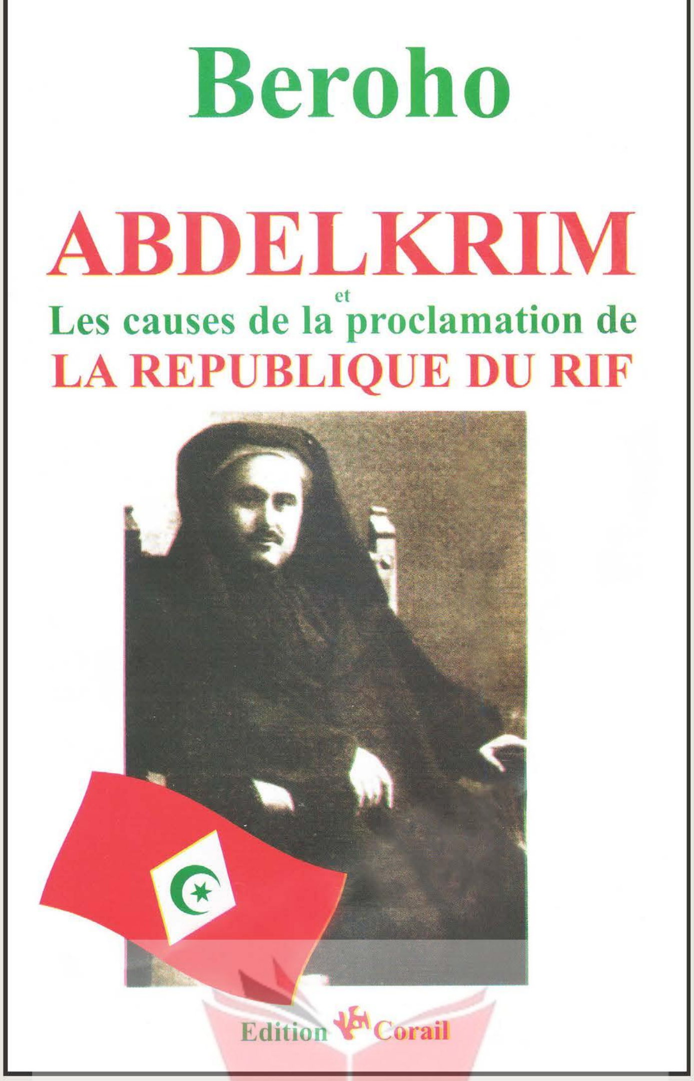
2.الفصل الأول، يؤكد فيه الكاتب أن سكان الريف هم سكان المغرب الأولون، ويلاحظ أن التاريخ الذي يعطى عادة للمنطقة، لا يكون هو تاريخها الحقيقي لأن الأحداث تكون فيه حسب «رادة الحاكم، مزينة أو محرفة أو مزورة».

الريف الأوسط أجدير: المركز الحضري لبني ورياغل أهم القبائل الريفية، والإمارة الوحيدة التي تتمتع بقيادة منفصلة تحيط الوادي منازل بيضاء قائمة داخل حدائق «القصب في الداخل، والصبار في الخارج».

ومن بين هذه المنازل، منزل يسمى «دار القاضي» وتتكون من ثلاث طوابق يعلوها منتزه، إنها تضم أسرة الخطابيين الذين جاؤوا من الجزيرة العربية إبان الغزو العربي لشمال إفريقيا واستوطنوا تلمسان الجزائرية، قبل أن يستقروا في الريف، ويندمجون مع سكانه الأصليين وينصهرون معهم ويتبربرون مع مرور الزمن، فاقدين اللغة العربية.

زوجة القاضي «الشريفة» تلامس شعر طفلها «محند» (13 سنة)، ثم «طامة» وأخوها «أعمار»، أمهما ماتت مباشرة بعد أن وضعت أعمار في دار القاضي، حيث كانت تعمل، وأبوهما قتل في نفس اليوم الذي توفيت فيه الأم، مدافعا عن عبد الكريم الأب ضد الإسبان، واعترافا بالجميل تبنى الأب اليتيمين وأرضعت زوجته أعمار مع رضيعها محند، الذي رأى النور أسبوعابعد ولادة ابن الشهيد (أي أعمار، الأصم والأبكم).

ARCHIVE
http://Archive.Beta.Sakhrit.com



يقرأ محند (الذي سيصير هومحند بن عبد الكريم الخطابي)، الطفل، في دفتر على أمه: في 21 غشت 1415، جرى احتلال مدينة سبتة من طرف البرتغال الذين سيتنازلون عنها في النهاية لفائدة الاسبان.

17/09/1497، يغزو الاسبان البرتغال مدينة مليلية التي ستهدى لملك إسبانيا.

06/09/1564 يسيطر البرتغال على جزيرة بادس لفائدة الملك الاسباني أيضا. في 28 /08/1753 تحتل اسبانيا جزر الحسيمة وألبران.. 06/01/1848 تسقط الجزر الجعفرية تحت السيادة الاسبانية فتعترض قبيلة بقيوة الساحلية وتقتل من طرف جيش المخزن لأنها قاومت وطردت السفن الاسبانية التي اخترقت المياه الإقليمية المغربية وحاولت الإنزال. يسأل الطفل والدته: «هل من المنطقي أن يعاقب ملك رعاياه الوطنيين لترضية الكفار؟».. أمام صمت الأم يضيف الطفل متسائلا: «كيف يمكن لملكنا أن ينام؟ إن الملك لا يحمينا فحسب، بل يمنعنا من حماية أنفسنا وديارنا من بطش الكفار، فلماذا لا نتخلى عنه ونختار ملكا من بيننا يدافع عنا، (...) نحن بحاجة الى زعيم له إنسانية وله موهبة لدنية، زعيم يجسد مروءة المهدي بن تومرت ثم ان الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة»؟ تنهره أمه قائلة: «الزم لسانك يا بني قبل أن يسمعك جواسيس المخزن ويكيدون لنا كيدا».. قافلة من العربات الخشبية التي تمر ويتبعها فوج من الجنود الاسبان، عربات تحمل على متنها مئات من الريفيين مكبلي المعاصم، وتحرسهم فرقة من جنود المخزن. تتوقف القافلة على بعد بضعة أمتار من دار القاضي، ثم تستأنف سيرها، فيحيي خال محند أخته للمرة الثانية، فيما يتربع أبناؤه على حصير العربة. يتساءل محند:» ماذا فعلوا حتى يعاملون بمثل هذه القسوة؟» ويتلقى الجواب: لقد قتلوا الجينرال مورغوي وسرية من جنوده في كمين العقاب.. أي أنه قتل من قبل من تعتبرهم الملكة الاسبانية «صراصيرا»

وملكة اسبانيا لها أربعمائة وخمس وخمسون جينرالا آخر وهم يأكلون أموال الناس بالباطل.

بعد عودة الأب (عبد الكريم، الأب)، حيث قابل السلطان في فاس ثم عاد الى قبيلة بني ورياغل حيث شكل «الهيأة العليا» (وهي مؤسسة تشريعية تنفيذية، يكونها أعضاء من كل القبائل الريفية)... وتتألف من: 1.مجلس الفخذة. وهومؤسسة اجتماعية تتألف من أسر منتظمة على شكل مجموعات، تستوطن كل واحدة منها مدشرا. 2.مجلس الغرفة، وهومؤسسة أكثر أهمية من مجلس الفخذة. يتم اختيار أعضائه من الأسر الممثلة لأعضاء مجلس الفخذة. 3.مجلس القبيلة وهو يضم حكماء المجالس المذكورة أعلاه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولأنه تنظيم يشبه تنظيم المؤسسات في الجمهوريات الديمقراطية، أي أن التنظيم السياسي في منطقة الريف هو تنظيم رأى النور منذ القدم، ورغم اعترافه بالدولة المركزية فقد كانت له شروط من بينها أن يدير الريف شؤونه بنفسه، وأن لا يسمح لأي مسؤول عربي في الحكومة المركزية أن يتدخل ولو بصفة غير مباشرة في أمور المنطقة، (إذ لم يكن الريف يعترف إجمالا إلا بالسلطة الدينية للسلطان).

من يأخذ مكان الرآسة للمجلس يقول: «هل يريد المخزن تحرير الريف من الاحتلال الإسباني؟ لا أظن!» كما يتساءل: متى سنبقى كالبعير في إسطبلات المخزن، نسمح بإلقاء القبض على المجاهدين وحبسهم ظلما وعدوانا، حتى يفرح الإسبان؟ وكيف يعقل أن نبقى مكتوفي الأيدي والعدو في توسع مستمر داخل أراضينا؟؟» ولذا فكر الرجل في تأسيس مجلس استشاري للدفاع عن حوزة الريف، يقول له الشريف الإدريسي، وهو شيخ فخذة آيت خطاب، بأن موقفه تجاه السلطان «الذي لم يعد يحترم البند الأساسي للبيعة التي قبلها شرعا وهو حماية الوطن والشعب، وهو الأمر الذي ينزع بيعته من أعناقنا».

وهكذا يرى أنه بذل الهيئة الاستشارية، سوف يطلق عليها الهيئة العليا، ويكتب رسائل يوجه أولاها إلى سلطان المغرب والثانية إلى ملك إسبانيا.

الأولى تتضمن اعترافا بالسلطان المغربي باعتباره كان يحث على مقاومة الإسبان، ومن هنا يرى ضرورة إخباره بتأسيس المجلس، ورسالة إلى ملك إسبانيا، يخبره فيها أنه قرر استرجاع حريته التي كانت مرهونة في خدمة شخصه»!

اغتيال عبد الكريم الأب.

دار القاضي، المنزه، حيث يغمد ضابط إسباني الخنجر في صدره في حضور طامة..

أما محند ابن عبد الكريم الأب، فهو سيقطن بمدينة مليلية منذ 1907، ولقد قضى ثمان سنوات في تخطيط سري لتحرير الريف من الاحتلال الإسباني.

عبد الكريم الإبن لا يسمح لأي كان بالتدخل في الشؤون الداخلية لقبيلته ولو تعلق الأمر بالمخزن نفسه ، ثم أن طاعة المخزن هي إخضاع أعناق المغاربة لفرنسا وإسبانيا!

وفيما يخص عبد الكريم الإبن، فهو عالم دين وهو خريج القرويين وهو قاض قضاة مليلية، إنه أيضا أستاذ اللغة العربية التي سيعلمها للضباط الإسبان، وهو بفضل هذه الصفة استطاع التسرب داخل جهاز المخابرات الاسباني: المكتب المركزي لشؤون الأهالي، الذي سيشغل فيه نائب الكاتب العام.

وهذه الصفة خولت له أيضا أن يعمل على تعليم اللغة العربية لأشخاص اسبانيين جواسيس.

محند بن عبد الكريم يستعد لتحرير الريف 1918، أجدير. مجلس امغارن. صبيحة يوم جمعة.

عدد كبير من القبائل، التجمع العام لمجلس امغارن، يترأس الجلسة محاطا بأخيه وعمهما ويعلن أنه بعث بخطاب الى السلطان (المولى يوسف) يلتمس منه فيه إعانته على مقاومة الاحتلال لكنه لم يتلق عنه جوابا، فلقد تبين له أن ليوطي هو السلطان الحقيقي للمغرب، وأما (المولى يوسف) فهو مراقب من طرف مساعديه الأقربين، لذلك فإنه لن يلجأ الى أحد، بل انه قرر أن يحرر الريف بنفسه!

أجدير، 7 أيام بعد الجمع العام للمجلس، توصل رؤساء القبائل الذين كانوا مترددين في انضمامهم لنظرائهم الموالين لبن عبد الكريم بالرسائل، بعد توصلهم بها بادروا بتلبية دعوة للمجلس باستثناء قبيلة تمسمان، التي بقيت تحت رعاية إسبانيا.

كانت هذه المرة هي المرة الاولى التي قدمت الولاء لعبد الكريم، ثم تلته قبيلة بني سعيد وبني توزين، ... (أما فيما يخص الأسلحة فإنها تأتي من مصادر مختلفة، من مليلية، حيث الضباط

الاسبان يسرقون البنادق من مخازن الأسلحة ويبيعونها لأهل الريف، ثم من سبتة ومن جبل طارق حيث الحرب الدائرة بين إسبانيا وإنجلترا، ثم من طنجة، (قبلة التهريب الدولي بجميع أنواعه)...

في ليلة 20 يونيو اجتمع في كامل السرية، شيوخ تمسمان ونضرائهم في أجدير وأبرموا معاهدة صلح لمواجهة عدو واحد ولكي يبرهنوا على حسن نيتهم، فقد وضع التمسمانيون، تحت تصرف عبد الكريم 500 رجلا مسلحا بالبنادق، وهم من خيرة مقاتليهم.

إذا كان ماء الزهر يجنب شيئا ما عبد الكريم ورجاله استنشاق الأبخرة العفنة التي تبعثها جثة البغال التي هي في حال التعفن تحت أسوار قلعة إغريبن، فإن الفيلق الاسباني داخل الحصن تخنقه الرائحة.

النقيب راميريس، نائب رئيس الفيلق، بباب مكتب القائد بينيط ينتظر جمع العساكر في الفناء المتسخة معظم جوانبه بالقيء والهواع. فيمايخطب القائد في جنده، بأن «الشجاعة من خصال الجندي!» فيقاطعه رقيب مسن: «سنيور، نعرف ما تقصدون اليه، كفى خطبا عقيمة! الشجاعة شيء والانتحار شيء آخر، إن كنتم قبلتم التفاوض مع عبد الكريم، الذي يعرف الشهامة، ما كنا وصلنا إلى هذه الحالة المزرية، منذ حصار القلعة ثمانية جنود أصيبوا بالجنون، وسبعة وعشرون ماتوا جراء مرضهم بالزحار، و12 لازموا الفراش، لكنكم أنتم وضباطكم لا تعرفون البلايا التي نعاني منها نحن ضباط الصف والجنود». فيقاطعه القائد: «هذا الكلام سيؤدي بك إلى السجن!»

الرقيب: «السجن أحب إلي من هذه المقذرة!».

19 يوليوز، قلعة إغريبن. الثامنة ودقيقتين. يخاطب عبد الكريم القلعة: «أيها القائد بينيطيث، كن واقعيا ولا تتشبث بالخطأ، أتظنني غير قادر على تحطيم الأبواب وإخراجكم من الحصن كما أخرج دجاجي من الخم؟! لم أفعل ذلك لأسباب استراتيجية، سأبوح لك بها ان تفضلت وكنت ضيفي في منزلي».

حينما يخرجون يهتف بهم عبد الكريم «يا سادة، إنكم أحرار طلقاء».

الفصل 4

انهزم الإسبان في جميع المعارك التي خطط لها سلبيستري (وهو بالمناسبة جينرال دموي، قطع رؤوس الأسرى الريفيين، ويتباهى بها وهي مثبتة على أطراف رماح البنادق.

القوات المسلحة الإسبانية، جيش لا يقهر، وهو خريج الأكاديميات العسكرية العليا بينما عبد الكريم هو مجرد محارب لم يعرف التكوين العسكري قط أو لم يتخرج من أية مدرسة عسكرية ، ومع ذلك، هزم جيشا منظما، إنه ذلك المحارب الذي أكد سلبيستري لصاحبة الجلالة، أنه سيهديها راسه.

التخطيط للهجوم على بني ورياغل، 19 يوليو، مدينة مليلية، قصر الحاكم العام، الديوان الكولونيل موراليس مخاطبا سيلبستري: «سينيور، لماذا تبدأ حرب الريف بالهجوم على بني ورياغل؟». سيلبيستري: «لأن القضاء عليها يسهل علينا احتلال الريف كله وبدون مشقة». «وكم كتيبة ستقحم في الهجوم؟» «كتيبة واحدة؟!» لا، كل الجيش الموجود في مليلية» نابارو مندهشا: «20، ألف رجل!». سيلبيستري: «بل أكثر من ذلك، أنسيت الأربعة آلاف جندي من الأهالي؟ هؤلاء سيكونوا في الخطوط الأمامية، بمثابة دروع واقية، لرجالنا.» نابارو متسائلا: «ولماذا كل هذا العدد فيما أن عبد الكريم لا يتوفر على أكثر من ألف وخمسمائة مقاتل، كعدد أقصى؟». سيلبيستري: «أريد حربا خاطفة».

هكذا تقرر توجيه ألفين وأربعمائة جندي إسباني للهجوم على بني ورياغل.

قبالة المنصة، في مدينة مليلية تقف 12 تشكيلة عسكرية تمثل مختلف وحدات الحامية المقيمة في المدينة من المشاة والوحدات المنظمة وباقي اللفيف الأجنبي.

زحف 2400 جندي إسباني على بني ورياغل قبل إشراق الشمس، في حشد هائل و مثير للاستهزاء نظرا للفرق الكبير، وللتفاوت في العدد والقوة عن جيش عبد الكريم، الذي لا يصح حتى إعطاؤه وصفة الجيش!

20 ألف جندي، يتقدمهم كدرع واق أربعة آلاف جندي.. سلبيستري المغرور، لا يراوده أي شك في أنه سيترقى مارشالا!

الريف الشرقي، يصل رتل سيلبيستري إلى قبيلة بني سعيد فيجدها خالية من سكانها الذين فروا بأنفسهم وأنعامهم ومتاعهم وأسلحتهم إلى الجبل.

بعد استراحة ببني سعيد لم تتعد العشرة دقائق يأمر الجنرال بجمع العساكر وتقسيمهم إلى مجموعات، الأولى وهي تتكون من عشرة آلاف وهي تحت امرته، والثانية تتكون من ثمانية ألف بقيادة الجينيرال نبارو والثالثة من ستة آلاف رجل ويقودها الكولونيل موراليس.

عند أنوال تلتقي فرقتا الجنرال نابارو والكولونيل موراليس لكي تصيرا جيشا واحدا.

أما فيما يخص أنوال فهي قرية تقع في وسط واد يشرف عليه شرقا، جبل أوبران، وجبل إغريبن شمالا. تخرج ثلاثة دوريات، ضابط على رأس كل واحدة، وتتوجه إلى جهات مختلفة لاستكشاف كل المنطقة.

معركة أنوال، الريف الشرقي،

(يتكون جيش التحرير الريفي من ألف وخمسمائة رجل، سلاحهم الأساسي بندقية أوتوماتيكية ذات خزان يمكن تعبئته بثماني رصاصات)..

الجميع واقفون، وهو (عبد الكريم) محاطا بأخيه امحمد، وصديقهما أزرقان وبودرا وكبار رؤساء الجيش، يقف على طاولة ينيرها مصباحان، على الطاولة خريطة جبال الريف الشرقي يضع عبد الكريم أصبعه على قمة أوبران قائلا: «في المعارك جميعا الخطة الحكيمة هي التي تهزم العدو [الكبير] وتهزم القوة مهما كانت أهميتها».

أجدير، المصلى. ليلة من ليال رمضان، المسجد غاص بالمصلين وفناؤه مكتظ بـ1500 مقاتل من مختلف القبائل الريفية حاملين أسلحتهم، بنادق وخناجر ومنتعلين بـ«البلاغي».

عبد الكريم يتزعم ثلاثمائة رجل، فيما يتزعم أزرقان مائتين، أما بودرا فهو على رأس ثلاثمائة، وامحمد على رأس فيلقه المكون من أربعة عشر فصيلة (50 رجلا في كل مجموعة).

يغادر الجيش أجدير متوجها إلى الريف الشرقي شيئا على الأقدام، بقيادة عبد الكريم، لقد اختار (المولى امحند)، التنقل تحت جنح الظلام، لكي لا يثير انتباه جنود الإسبان. حينما يصلون يتسلل كل من أزرقان وبودرا وامحند إلى الغابة ليلتقوا برجالهم، جيوش سلبيستري الأربع والعشرون ألفا الكامنين بقرية أنوال. فيما يشرع عبد الكريم وجنوده الثلاثمائة في تسلق جبل أوبران.

جبل أوبران في السابعة صباحا.

أمام واجهة القلعة 300 متطوع واقفين منظمين ممسكين بنادقهم وعلى أهبة إطلاق النار على العدو، حين يدوي بوق الاستيقاظ في السهل الحصين، يرجع عبد الكريم بسرعة إلى جنده، تنفتح باب القلعة فيقتحم القلعة المحصنة مرفوقا بجنده، مستغلين عامل المفاجأة، مستعملين الخناجر أكثر من البنادق، وذلك لتوفير الذخيرة.

في هذه العملية العسكرية، يقتل أكثر من خمسمائة وخمسين رجلا ما بين جنود إسبان ومقاتلين ريفيين.

بقي سيلبيستري داخل القلعة، وما تبقى من جنده في حالة استنفار، وأنظاره تبقى ثابتة على قمة جبل أوبران.

ما أن ينطق بكلمة حتى تنفجر ثلاثة قذائف متتالية وسط المعسكر ممزقة الجنود، تتلوها ثلاثة قذائف أخرى تخنق صوت الجنرال، وتسقط واحدة منها في صناديق الذخيرة، التي تنفجر وترتفع في السماء كالشهب الإصطناعية مضرمة النار في الخيام، محرقة ضابطا وجنودا محدثة الهلع والتشتث في المعسكر.

سلبيستري صارخا، «يا ضباط اجمعوا رجالكم !» فيفاجأ بوابل من الرصاص يأتي من الغابة، يقول: «فليتوجهوا أسلحتكم الى الغابة» .

بينما يحشو الجنود الإسبان أسلحتهم ويوجهونها نحو الأشجار تمطرهم سحابات من الرصاص آتية من الشمال والغرب. وقد أصبح الإسبان محاصرين بين ثلاثة نيران.. من الغابة ومن السهول ومن المرتفعات، يأمر سيلبيستري جيوشه بالإنسحاب والاحتماء بالجبال. في هذا الجو الجهنمي وفي هذا الوسط العدائي وفي خضم الصمت الرهيب، يرى الجنرال سيلبيستري والكورونيل موراليس و 16 ألف من الجنود ولفيفا لا يعد ولا يحصى من سكان الريف يقصدونهم مسلحين بالسيوف والسكاكين الطويلة وفؤوس الجزارين والسواطير والمناجل والمدار وفؤوس الحفر والرفوش والهراوات: قبائل برمتها أتت من الجهات الأربع، وتأتي سحابة أخرى من الشرق، من تمسمان وبني توزين وبني وليسك وبني ورياغل وبقيوة، فضلا عن

ARCHIVE
http://archive.beta.sakhrit.com

الثلاثمائة الذين احتلوا قلعة أويران من الجنوب، بني ورياغل وبقيوة، ومن الغرب سيدي ادريس، إضافة إلى حوالي ألف جندي من الأهالي فروا من فيالق الجنرال سيلبيستري، والتحقوا بجيش عبد الكريم ليصبح جيش الريف ما يقارب ألفين وخمسمائة بندقية تطلق نيرانها المتواصلة على الغزاة الإسبان، حتى أضحى جبل أويران وحلا أحمر على رؤوس جنود الملك ألفونسو الثالث عشر وجرافا من الحجر ينحدر من منحدرات الجبل.

الجنرال سيلبيستري ميتا منزوع الرأس، (كان يبحث عن رأس عبد الكريم، فإذا به يفقد رأسه!).

فرار الجنرال نابارو إلى تعرورت نينسي، 21 يوليوز/1921.

بعد القضاء على المقاومة الريفية بزعامة محمد أمزيان، شيدت على شفا الهضبة قاعدتان وبني في أعلاها معتقل حصين.

يتساءل نابارو: كم كنا في أنوال؟

يجيب دي ريبيرا: أربع وعشرون ألفا.

يتساءل نابارو: ومن كان الأقوى؟ الجنرال سيلبيستري بعظمته أم عبد الكريم، ذاك الشبه رجل، الذي فاجأ العالم بإعطاء الضربة القاضية لخيرة جيش إسبانيا، مهينا الملك الفونسو الثالث عشر وقواته العسكرية المسلحة؟!

فكرة تأسيس جمهورية الريف، 27 يوليوز 1921.

أجدير،العشية.

شعب الريف يحتفل بحدثين كبيرين وقعا في يوم واحد، الانتصار على الاسبان وازدياد أول مولود لعبد الكريم.

عبد الكريم: بعد الترحيب بالحضور يقول بأن هذه الانتصارات مدينة بتحققها لأهل الريف، ويعلن أن الاستقلال عن نظام الحماية الذي يريد أن يستبعد المغاربة قاطبة. ويقول بأنه يريد أن يعيش في دولة مستقلة ذات سيادة ومعترف بها دوليا، ولها رايتها وعملتها وطابعها البريدي، «الآن والحمد لله نحن نتوفر على مؤهلات تجعلنا قادرين على حماية وحدتنا الترابية، وعلى رأسها وحدة صفوفنا وصفوف قواتنا المسلحة اذ اننا نتوفر على أكثر من ألفين وخمسمائة رجل ومعدات تخيف الاسبان».

ثم يلتفت نحو أخيه، ويخاطبه: امحمد، إخواننا لهم الحق في معرفة أهمية الأسلحة والذخيرة التي غنمناها، يستخرج امحمد من جيبه ورقة ويشرع في قراءتها.

الجمهورية الريفية، في فاتح يناير 1921، وبعد ستة عشر شهرا، وثلاثة وعشرون يوما من تحرير الناظور، آخر مدينة محتلة خارج مليلية، أعلن عبد الكريم رسميا عن قيام حكومة الريف خارج مليلية، وقد تم تأسيسها في شهر يوليوز عام 1921، «نعلن ونشعر الدول المشتركة في معاهد الجزيرة الخضراء لعام 1906، أن الاهداف العليا التي أدت إلى تلك المعاهدة لا يمكن أن تتحقق قط، وذلك بسبب الخطأ الذي أثبته التاريخ، القائل: «إن بلادنا الريف تشكل جزءا من المغرب» إن بلادنا تشكل جغرافيا، جزءا من إفريقيا، ومع ذلك فإنها منفصلة بصورة واضحة عنها وعن الداخل. عرقنا لا يمكن فصله عن سائر العروق الافريقية التي اختلطت بالعروق الفينيقية والأوروبية وأما لغتنا فهي تختلف بصورة بينة عن اللغات المغربية الأخرى، فنحن الريفيون أفارقة ولكننا لسنا مغاربة البتة. إننا بهذا البيان فإنه [أصبح] يجوز لجميع الشعوب أن تجيء عندنا لتكتشف منطقتنا، إننا ندافع عن أرضنا ضد غزو القوات المسلحة الإسبانية التي فرضت علينا الحرب متذرعة بمساعدة الجزيرة الخضراء، أي هذه المعاهدة تعلن استقلال سلطان المغرب وسيادته وسلامة أراضيه.(...) وإننا ندعو جميع البلدان إلى إقامة الخدمات القنصلية والديبلوماسية مع مركز حكومتنا الحالية في أجدير، حيث سنمنح لها جميع التسهيلات».

محمد بن عبد الكريم الخطابي

رئيس جمهورية الريف

في باحة عريضة قرب إقامة عبد الكريم أقيمت لافتات خضراء مكتوب عليها بالأحمر ومعلقة على الأشجار، «نعلن عن الاحتفال بتأسيس الجمهورية الريفية وقواتها المسلحة».

بجانب الساحة المحادية لبهو الإقامة، وعلى منصة يترأس عبد الكريم الحفل، رفقة أخيه وعمهما وأقاربهم وشيوخ القبائل.

مصطفة في ساحة، وحدات تمثل مختلف الأسلحة، يتقدمها كبار الجيش الذي يتراوح عمر أفراده بمختلف رتبهم بين 16 و55 سنة. قائد المحلة (وهوبمثابة جينيرال) يتقاضى 1500 بسيطة، الباشا (كولونيلا)، يتقاضى 1200 بسيطة. قائد طابور (كومونضار)، يرأس ما بين 300 و500 رجلا، ويتقاضى 1000 بسيطة، قائد مئة (رتبة تساوي رتبة السنتيريون في جيش الإمبراطورية الرومانية)، ويتقاضى 800 بسيطة، قائد الخمسين، مقدم ويرأس 12رجلا، أما الجندي فهو يتقاضى 300 بسيطة.

عبد الكريم «معشر قواد المحلا والباشوات والضباط والجنود، ها نحن والحمد لله، قد حققنا حلمنا ألا وهو إخراج جمهوريتنا الفتية للوجود وتأسيس عمودها الفقري قواتها المسلحة المظفرة، أجدير عاصمة الريف».

دار القاضي، يخرج عبد الكريم من مكتبه فينشر لبدة حمراء هي بساط الصلاة تخرج طامة حاملة صينية تضعها أمام القاضي، في تلك الأثناء يقرع باب الإقامة، تسرع طامة لفتحها، يدخل نائب الرئيس (امحمد بن عبد الكريم) وفي رفقته «سلميرون» الصحفي السياسي وهو أحد أصدقاء الأمير.

سأل الأمير عبد الكريم الصحفي: ما هي الخطوط العريضة لمقالتك؟ سلميرون ما الذي دفع بك أن تتمردعلى الاسبان؟ (هذا وقد طلب أيضا مدير جريدة «تيليغراما» التي يكتب فيها عبد الكريم، أن يلتمس من عبد الكريم، أن يكتب له مقالا عن الدولة العلوية.

بعد معركة الشاون أصبح عبد الكريم يتوفر على آلة حربية هائلة وجيوش مدهشة من الريفيين وجبالة، الأمر الذي بعث الرعب في قلب هيئة أركان الحرب العالمية للمقيم العام في المغرب: ليوطي.

وفي 19 أبريل 1925، يهاجم عبد الكريم جيوش الاحتلال الفرنسي في شمال تازة ويكبدها خسائر فادحة.

عدد الجيوش المتحالفة والمعدات الجهنمية، حشود ليس لها مثيل في تاريخ الحروب العالمية، أسلحة الدمار الشامل، المحرمة دوليا، للهجوم على قبيلة أكثر سكانها مدنيين، شيوخ ونساء وأطفال تحت سماء تمطر قنابل من الغازات السامة.

أليست هذه أكبر جريمة في التاريخ تمت بين فرنسا وإسبانيا وتركيا، في حين أن المسؤولين المغاربة الذين لم يغيروا هذا المنكر حتى بقلوبهم ظلوا يشاهدون المواطنين المغاربة في شمال المغرب وهم تحت غازات القنابل السامة.

نعم كانت قنابل الغازات السامة والسرطانية تطلق في سماء الريف وسماء أنجرة من الطائرات الحربية العملاقة الاسبانية والفرنسية يقودها ربابنة أمريكيون، وهذا الهجوم كان انتقاما من الريفيين الذين ألحقوا بالجيوش الإسبانية خسائر فادحة في الأرواح وفي جميع المعدات والذخائر في معركة أنوال التي تعتبر من طرف الاسبان أنفسهم إهانة ولن موجهة لملوكهم وقواتهم المسلحة.

لحد الآن فإن نسبة كبيرة من ساكنة الريف لازالت مشوهة بمرض السرطان جراء القصف الاسباني والفرنسي والأمريكي، ومع ذلك فإن لا أحد من المسؤولين المغاربة يتحدث عن التعويضات المفروضة على مجرمي الحرب الذين اعتدوا على المغرب بإذن من صانعي القرارفي الداخل، لماذا؟ لأن صانعي القرار في المغرب يخافون أن تأخذ منهم كراسيهم، يخافون أن تأخذها إسبانيا أو فرنسا أو أمريكا.

في 8 شتنبر 1926، بمعية أسرته ومتاعه وبعض وزرائه يغادر المغرب متوجها إلى جزيرة «لاريونيون»، حيث منفاه.

استسلام عبد الكريم لفرنسا هو بمثابة صفعة موجهة لإسبانيا التي كانت تريده حيا لكي تقطع رأسه وتعرضه معلقا على أبواب ثكناتها، كما كانت تفعل برؤوس جنوده.

وفي طريقه إلى منفاه، ترسو به السفينة في بورسعيد بمصر، فيتمكن من الهرب من السفينة بمساعدة من زعماء مغاربة (منهم علال الفاسي والحبيب بورقيبة).

كان عبد الكريم فيلسوفا ذرائعيا وسياسيا علميا حير العالم وأدهش أصدقاءه وأعداءه، كما أدهش القصر ملكا وحاشية ووزراء، وغير مجرى ومصير المغرب وإسبانيا وفرنسا مزعزعا وفاضحا حضور الاسبان والفرنسيين في المغرب، كما غير وفضح صورة المستعمر في المحافل الدولية.

عوالم سردية

■ نجيب العوفي

حسن المفتي / نغم الزجل المغربي

وهو بحق وحقيق، نغم جميل وأصيل في قيثارة الزجل المغربي. وكلماته الندية - الشجية العالقة بالآذان والنافذة للوجدان شاهدة على ذلك، وهو أيضا وعطفا، أحد المؤسسين الأوائل للزجل المغربي. أو لنقل أنه أحد المبدعين الأوائل الذين أسسوا لحداثة القصيدة الزجلية المغربية غداة الاستقلال، وكانت هذه القصيدة ، كما هو معلوم، دائرة في فلك الملحون، في الأغلب الأعم.

وقد أضحت كلمات وقصائد حسن المفتي، من عيون وغرر الأغاني المغربية التي تشدو بها الأجيال.

وهو بذلك، أحد الفاعلين الأساسيين أيضا، في تحديث وتطوير وإغناء الأغنية المغربية. وقد اقترن إسم حسن المفتي بألمع أسماء ورموز الأغنية المغربية، وبأبهى وأزهى عناوينها، وأغاني كل الأمة، هي سجل روحي دقيق ورقيق لمشاعرها وخوالجها، وحسن المفتي لذلك، على امتداد عقود من الزمان، كان فيها أذنا مرهفة ونغما شجيا.

هو بالنسبة للأغنية المغربية، موصول حبها بامتياز، وفالق حبها بامتياز.

حسن المفتي هو سليل تطوان ومتيمها ودفينها، درج صغيرا فوق ثراها، وأبى كبيرا إلا أن يوارى ثراها.

ترعرعت موهبته في تطوان، ورضع من لبان أندلسيتها، حيث كانت له، علاقة خاصة مع الموشحات والأزجال الأندلسية والطرب الغرناطي، وهو ما سيبصم وجدانه مبكرا، وينحو به، عفوا صفوا، نحو الكلمة الزجلية الصافية-الراقية، ينحتها من سويداء قلبه ووهج إحساسه ووعيه، ويعزفها على وتر ذائقته وسليقته.

عند حسن المفتي، ينعقد قران جميل بين الفصحى والعامية. فإذا بها «فصعامية» رائعة، حسب العبارة-النحتية الشهيرة لتوفيق الحكيم.

وكأننا في حضرة حسن المفتي، نرشف عصيرا لغويا - وجماليا فريدا.

(عديت صحرا ورا صحرا وأنا عطشان..
لا بان لي ظل..
ولا خضرا ولا أغصان،
و تمنيت حد يلاغيني،
وفي درب جديد يمشيني،
لكن يا خسارة ما جاشي..
وأنا ماشي)
«قصيدة، وأنا ماشي»

هذه الفصعامية الصافية - الراقية هي التي جعلت حسن المفتي مقروءا ومفهوما من الجميع، من المحيط إلى الخليج. فعاميته سلسة وعذبة، وليست مقعرة.. هي سهلة وممتنعة.

ولعله في هذا، قريب وقرين لأساطين الزجل المصري / صلاح جاهين - عبد الرحمان الأبنودي - أحمد فؤاد نجم - مرسي جميل عزيز - مأمون الشناوي - أحمد شفيق كامل..

وبالمناسبة.. فمصر هي أحد الروافد الثرة التي نهل حسن من نميرها..

ومع إيثار حسن المفتي للزجل وحبه له، لا يساورني شك في حبه للعربية وتقديره لها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هنا الحب ينضح نضحا و يرشح رشحا، من نصوصه الزجلية الراقية.

وهذه العربية، هي التي أرهفت ورققت من حاشية هذه النصوص، وأكاد أجزم أن محاولاته الإنشائية الأولى، كانت بالعربية.

وما كان يتأتى لحسن المفتي، في تصوري، أن يعبر إلى ساحة الزجل الطلقة بهذه السلامة، ويتبوأ فيها تلك المكانة الأدبية الرفيعة، لو لم يرتو كفاية من معين العربية، شعرا ونثرا.

غاص حسن عميقا في هموم وقته، الذاتية الاجتماعية والوطنية. وعبر عنها بشفافية ورهافة، وبلا جلبة أو ضوضاء.

(مدينتي شرفات
برد فيها عشق الحياة،
وفيها ذبل زهر الأفراح
ناسها أشباح،
الليل بلعهم وطواهم،
والخوف سكنهم هادي زمان
ويمر زمان،
وكفوفهم ديما مصلوبة
في عين السما،
كتترقب غيمة
يسرقوها ويعصروها،
يمكن تكون حبلى بالماء،
أو جاية تبشر بالطوفان..)
«قصيدة، مدينة منسية»

وكان الحب، هو النغم الأثير على شفته، والرسالة الثاوية في شغاف نصوصه وكلماته.

كان بحق، مرسولا رائعا للحب، تشنف كلماته الآذان والنفوس، وتترتل شدوا شجيا وبهيا على الشفاه.

(يا قلبي،
إياك تتعلم تكره.. إياك،
خل المحبة ترتيلك وغناك..)
«قصيدة، بلا ندامة»

لقد كان حسن المفتي، واقعيا ورومانسيا في آن.

واقعيا، من حيث التزامه بهموم وشجون مرحلته، وإنصاته لوجيب أمته.

ورومانسيا، من حيث لغته ورؤيته وإحساسه، ويبدو أن الرومانسية، أضحت جبلة مركوزة في كل مبدع تطواني أصيل، ذكرا كان أم أنثى.

ولا يمكن للحمامة البيضاء إلى أن تكون رومانسية بامتياز.

لم يكن حسن المفتي زجالا فحسب، وإن كان الزجل نوطة قلبه، بل كان سينمائيا، مخرجا وكاتب سيناريو وحوار، ومسرحيا.

كان بعبارة، فنانا.

وفنانا من عيار خاص.

أخي حسن/

(فين مشيتي وفين غبتي علينا،
خايف تكون نسيتينا وهجرتينا،
وحالف ما تعود،
ما دام الحب بينا مفقود، وأنت من نبعه سقيتنا.
باسم المحبة باسم الأعماق وحر الأشواق،
كنترجاك تسأل فينا،
وارجع لينا،
يذوب الصمت وتتكلم أغانينا.)
(من قصيدة، مرسول الحب)

وحقا أيها الحسن /

تبقى أغانيك صدى السنين الحاكي، تبقى حاضرا ومقيما في أغانيك، وفي قلوبنا.

عليك السلام.